

Yhteisöteatteria jakautuneessa Iso-Britanniassa

Colway Theatre Trustin ja Telford Community Artsin tavoitteet ja toimintatapa vuosina 1978-1985

Pro gradu -tutkielma

Sonja Sipponen

Yleinen historia

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Sonja Sipponen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Yhteisöteatteria jakautuneessa Iso-Britanniassa – Colway Theatre Trustin ja Telford Community Artsin tavoitteet ja toimintatapa vuosina 1978-1985		
Oppiaine – Läroämne – Subject Yleinen historia		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year 5/2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 58
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Käsittelen tässä tutkimuksessa 1970-80-lukujen vaihteen yhteisöteatteriliikettä Iso-Britanniassa. Keskityn kahteen, ainakin näennäisen, vastakkaiseen näkemykseen siitä, mitä yhteisöteatterin tulisi olla ja mikä on sen ja yhteisön rooli yhteiskunnassa ja kulttuurituotannossa. Konservatiivisempaa näkemystä teatterista ja sen roolista edustaa ohjaaja/käsikirjoittaja Ann Jellicoe (1927-2017) perustama Colway Theatre Trust (CTT). Kokeellisempaa linjaa teatterin tekemisessä taas edustaa Graham Woodruffin johtama Telford Community Arts (TCA). Millainen oli yhteisöteatteriryhmien johtajien ja yhteisön suhde. Millainen oli yhteisön rooli kulttuurin tuottajana? Miksi ja miten tietynlaiset yhteisöt saivat olla mukana kulttuurintuotannossa ja millaiset yksilöt hakeutuivat yhteisöteatteriyhteisöön ja miksi? Teatteriryhmien toimintaan vaikutti The Arts Council of Great Britain, joka jakoi valtion taidebudjetin apurahoina kulttuuritahoille. Arts Councilin päätökset ja Arts Counciliin vaikuttavat Thatcherin hallituksen päätökset vaikuttivat siis suoraan myös yhteisöteatterin rahoituksen muodossa. Erityisen tärkeää on siis myös se, miksi ja millaista yhteisöteatteria oli hyväksyttävää tuottaa valtion asettamien kulttuuripoliittisten linjausten mukaan.</p> <p>Yhteisöteatteriin liittyi paljon poliittista liikehdintää kyseisellä ajanjaksolla niin yhteisöteatterin tekijöiden, kuin taidehallinnon ja Margaret Thatcherin konservatiivihallituksenkin uusien taloudellisten linjausten puolelta. Lisäksi yhteisöteatteriliikkeen sisällä ja sen rahoittajatahojen välillä oli useita risteäviä näkemyksiä siitä, millaista yhteisöteatterin tulisi olla, jotta se palvelisi tavallista kansalaista jakautuneessa maassa. Yhteisöteatterin tekijät eivät arvostaneet thatcherilaista kulttuuripoliittikkaa, joka arvosti tuottavuutta ja menestyvyyttä. Kulttuuripoliittikkaa ei kuitenkaan suoraan uskallettu arvostella, vaan arvostelu kohdistui Arts Council of Great Britainiin, joka rahoitti toimintaa ensin suoraan, ja myöhemmin alueellisten taideuuvostojen kautta. Myös Arts Council kärsi vaihtelevasta kulttuuripoliittikasta, sillä sen rahoitusta leikattiin merkittävästi. Rahoitus vaikutti myös yhteisöteatterin sisältöön ja mahdollisuuksiin tuottaa sitä. Kulttuuripoliittikka keskittyi taiteen tuomiseen yhteisöihin valmiina tuotteena, josta nauttiakseen kansaa tuli valistaa. Yhteisöteatterintekijät haastoivat tämän ajatuksen ja pyrkivät tuottamaan teatteria yhdessä yhteisön kanssa niin, että se puhuttelisi jokaista koulutuksesta riippumatta.</p> <p>Yhteisöteatterin tekijät korostivat teatteriprosessia yhteisön ja yhteiskunnan muuttamisen välineenä. Kumpikaan ryhmä ei tavoitellut toimintaansa mukaan vähemmistöryhmiä ja työttömiä. TCA:n toiminnassa kuitenkin vähemmistöjen kokemukset korostuivat, sillä vähemmistöjen edustajat osallistuivat työpajoihin. CTT:n toiminta taas vahvisti olemassa olevia valtarakenteita, sillä se lähti rakentamaan toimintaansa valtaapitävien hahmojen kautta. Naisten rooli yhteiskunnassa ja historiassa korostui molempien ryhmien näytelmissä, sillä naiset osallistuivat työpajoihin enemmän kuin miehet. CTT:n näytelmät kertoivat yhteisön historiasta ja ne kirjoitettiin yhteistyössä yhteisön jäsenten kanssa. Näytelmät keskittyivät yhteisön juhlistamiseen ja pyrkivät epäpoliittisuuteen. TCA:n näytelmät taas luotiin alusta loppuun saakka työpajoissa, joissa yhteisön jäsenet keskustelivat ja kirjoittivat oman näytelmänsä. Näytelmät keskittyivät usein ajankohtaisiin, henkilökohtaisiin ongelmiin ja haasteisiin ja olivat vahvasti poliittisia.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords yhteisöteatteri, osallistava teatteri, taidehallinto, kulttuuripoliittikka, Ann Jellicoe, Colway Theatre Trust, Telford Community Arts, Arts Council of Great Britain		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Kaisa-kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1. Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset	1
1.2. Lähteet ja aiempi tutkimus	2
1.3. Käsitteet	4
2. Taidepolitiikka Iso-Britanniassa 1970–80-lukujen taitteessa	6
2.1. Taidehallinto ja teattereiden rahoitus	6
2.2. Kulttuuripolitiikka Margaret Thatcherin hallituskaudella	13
2.3. Yhteisöteatterin ja yhteiskunnan suhde	20
3. Yhteisöllisyyden rakentaminen teattereissa	31
3.1. Teatteriryhmien rekrytointi ja representaatio	31
3.2. Yhteisön rooli produksioissa	36
3.3. Yhteisön kertomukset itsestään	42
4. Johtopäätökset	51
Lähteet ja tutkimuskirjallisuus	55

1. Johdanto

1.1. Aiheen esittely ja tutkimuskysymykset

“Mitä se tarkoittikaan eristyneille maaseutukylille: jännitystä, seikkailua, stimulointia, mielikuvitusta; tapahtumaa, jota odotettiin valtavalla riemulla, joka lisäsi kaupungin elämää välittömästi – joka toi mukanaan häivähdyksen kosmopoliittisuudesta, maailmasta jokapäiväisen arjen ulkopuolella.”¹

Käsittelen tässä tutkimuksessa 1970-80-lukujen vaihteen yhteisöteatteriliikettä Iso-Britanniassa. Yhteisöteatteriin liittyi paljon poliittista liikehdintää kyseisellä ajanjaksolla niin yhteisöteatterin tekijöiden, kuin taidehallinnon ja Margaret Thatcherin konservatiivihallituksenkin uusien taloudellisten linjausten puolelta. Lisäksi yhteisöteatteriliikkeen sisällä ja sen rahoittajatahojen välillä oli useita risteäviä näkemyksiä siitä, millaista yhteisöteatterin tulisi olla, jotta se palvelisi tavallista kansalaista jakautuneessa maassa. Yllä oleva lainaus kuvaa erään yhteisöteatteriproduktioon osallistuneen henkilön kokemusta yhteisöteatterin merkityksestä yhteisölle. Yhteisöteatteri oli kirjoittajan mukaan juhlaa ja pakoa todellisuudesta Tämä kokemus on vain yksi monien joukossa ja tämän työn edetessä tulen esittämään myös kriittisiä näkemyksiä yhteisöteatterin vaikutuksista.

Keskityn kahteen, ainakin näennäisen, vastakkaiseen näkemykseen siitä, mitä yhteisöteatterin tulisi olla ja mikä on sen ja yhteisön rooli yhteiskunnassa ja kulttuurituotannossa. Konservatiivisempaa näkemystä teatterista ja sen roolista edustaa ohjaaja/käsikirjoittaja Ann Jellicoe (1927-2017) perustama Colway Theatre Trust (CTT). Kokeellisempaa linjaa teatterin tekemisessä taas edustaa Graham Woodruffin johtama Telford Community Arts (TCA). Konservatiivisemmalla linjalla tässä tarkoitan teatteria, joka noudatteli perinteistä draaman kaarta ja oli kiinnostunut lopputuotteen laadusta. Kokeellisempi teatteri taas oli kiinnostunut etenkin prosessista ja uuden kokeilusta lopputuloksen sijaan. Avaan yhteisöteatterin käsitettä tarkemmin johdannon Käsitteet ja metodit -alaluvussa.

¹ “What did it mean to isolated rural towns: excitement, adventure, stimulation, the world of imagination, an event looked forward to with enormous joy, which added imminently to the life of the town – brought with it a whiff of the cosmopolitan, of the world beyond the confines of everyday life.” Jellicoe 1987, 260.

Jellicoe perusti CTT:n ja toimi sen taiteellisena johtajana vuosina 1979–1985, kunnes irtisanoutui protestina apurahojen leikkaukselle.² Järjestö rahoitti ja tuki yhteisöteatteri produktioita lounais-Englannissa ja jatkaa toimintaansa edelleen nimellä Claque Theatre. Rajaani tutkimukseni ajallisesti vuosiin 1978–1985, koska Ann Jellicoe vaikutti kyseisinä vuosina vahvasti yhteisöteatterin maailmaan Iso-Britanniassa. Teatteriammattilaisten Graham Woodruffin ja Cathy McKerranin perustama Telford Community Arts -ryhmä toimi vuosina 1974–1990 Telfordin kunnassa läntisessä keski-Englannissa. Colway Theatre Trust liikkui kunnasta toiseen lounais-Englannissa järjestäen laajamittaisia teatteriproduktioita, jotka työllistivät niin teatteriammattilaisia, että vapaaehtoisia yhteisön jäseniä.³ Telford Community Arts taas keskittyi toimimaan nimensä mukaisesti Telfordin kunnassa keski-Englannissa pitkäjänteisesti järjestäen monenlaisia taideprojekteja ja työpajoja.⁴ Molempien ryhmien toiminnalle erityisen tärkeä kumppani oli *The Arts Council of Great Britain* ja sen alueelliset alajaostot. The Arts Council of Great Britain toimi kulttuuriministeriön alaisena ja jakoi valtion taidebudjetista apurahoja. Arts Councilin päätökset ja hallituksen Arts Councilin budjettiin vaikuttavat päätökset vaikuttivat suuresti myös teatteriryhmien toimintaan. Tämän vuoksi myös The Arts Council of Great Britain on tärkeä osa tätä työtä.

Tässä tutkimuksessa molempien ryhmien kertomukset toiminnastaan täydentävät toisiaan, jotta voin luoda kertomuksen siitä, millaista yhteisöteatteri ja sen tavoitteet olivat 1970-80-lukujen taitteessa. En aseta näitä näkemyksiä vastakkain, vaikka toisinaan yhteisöteatterin tekijät toisiaan suomivatkin, kuten tämänkin katsauksen aikana tulee ilmi. Keskeisenä tutkimuskysymyksenä on se, millainen oli yhteisöteatteriryhmien johtajien ja yhteisön suhde. Millainen oli yhteisön rooli kulttuurin tuottajana? Miksi ja miten tietynlaiset yhteisöt saivat olla mukana kulttuurintuotannossa ja millaiset yksilöt hakeutuivat yhteisöteatteriyhteisöön? Erityisen tärkeää on myös se, miksi ja millaista yhteisöteatteria oli hyväksyttävää tuottaa Thatcherin hallinnon asettamien kulttuuripoliittisten linjausten mukaan kovenevan kapitalistisessa yhteiskunnassa. Eriarvoisuus kasvoi Thatcherin hallintokauden aikana koko Britanniassa, kun työttömyyserot kasvoivat etenkin pohjoisen ja etelän välillä. Eriarvoisuus kasvoi myös kulttuurintekijöiden eriarvoisuus, kun taiteeseen ja etenkin yhteisötaiteeseen usein yhdistettiin vasemmistolaista ideologiaa, jota Thatcherin vahvasti kapitalistinen hallitus yritti

² Little 1997, 12–13.

³ Jellicoe 1987, 3–41.

⁴ Woodruff 2001, 281.

hillitä. Sen vuoksi on tärkeää ensin avata sitä, miten ja millaista kulttuuria yhteiskunta tuki ja miten rahoitus jakautui.

1.2. Lähteet ja aiempi tutkimus

Analysoin tässä tutkimuksessa sekä virallisia asiakirjoja, kuten vuosikertomuksia, että lehtiartikkeleita, kirjoja sekä näytelmäkirjallisuutta asettaen ne historialliseen kontekstiinsa. Telford Community Artsin toiminta jää tutkimuksessa hieman taka-alalle, sillä sen toiminnasta ei ole juurikaan alkuperäislähteitä saatavilla. Sen vuoksi tämä tutkimus ei ole kattava otanta kummankaan teatteriryhmän toiminnasta, vaan toisiaan täydentävänä kertomus yhteisöteatterista 1970- ja 80-lukujen taitteen Iso-Britanniassa.

Tärkeimmät lähteeni ovat Ann Jellicoen vuonna 1987 julkaisema ohjekirja Colway-metodista *Community Plays – How to Put them on* sekä hänen antamansa haastattelut kahteen eri englantilaisen teatterin historiaa kartoittavaan oraalisen historian projektiin vuosina 2005 ja 2008. Lähdeaineistot ovat hyvin erilaiset, vaikka molemmat on tarkoitettu yhteisöteatterista ja sen tekemisestä kiinnostuneille. Käytän työssäni myös Harold Baldryn teosta *The Case for the Arts* vuodelta 1981. Hän oli tutkija ja toimi Arts Council of Great Britainin jäsenenä 1973-1978. Baldryn johdolla yhteisötaidetta tutkiva komitea määrittä 1970-luvulla mitä yhteisötaide oli taidehallinnon silmissä. Teoksessaan Baldry käy tarkemmin läpi tutkimusraporttiin johtaneita seikkoja sekä sitä, millainen vaikutus rahoituksella ja määrittelyllä oli yhteisöteatteriryhmien toimintaan.

Samalla tutkin Iso-Britannian kulttuuriministeriön alaisen taidevaltuuston (*The Arts Council of Great Britain*) vuosikertomuksia 1974-1985 pohtiakseni miten yhteisöteatteriin suhtauduttiin hallinnollisen taidemaailman kontekstissa. Vuosikertomukset sisältävät Art Councilin puheenjohtajan johdatuksen, kansliapäällikön alustuksen sekä eri osastojen ja alueiden raportit. Erityisen kiinnostavia ovat puheenjohtajien johdatukset sekä kansliapäälliköiden alustukset, joissa linjataan koko valtuuston näkemykset erilaisista ilmiöistä hyvin suorasanaisesti. Vuosikertomukset muuttuivat 1980-luvulla William Rees-Moggin alaisuudessa lakonisemmiksi, kuin edeltäjänsä; niitä ei esimerkiksi otsikoitu enää vuoden kokemuksia tiivistävästi, kuten ”Vastinetta rahalle” (*Value for money*), ”Tukeminen ja vastuu” (*Patronage and Responsibility*), ”Edistys ja uudistus” (*Progress and Renewal*) ja ”Kriittiset arvioinnit” (*Critical Judgements*), vaan otsikointi siirtyi sisältämään vain oleellista tietoa: kenen vuosikertomuksesta oli kyse ja toimikausi. Uskon muutoksen johtuneen uuden kansliapäällikön

valinnasta, jonka vastuulla vuosikertomuksen koostaminen oli. Uusi kansliapäällikkö ei todennäköisesti halunnut käyttää paljon aikaa vuosikertomusten valmisteluun, vaan suosi pragmaattista lähestymistapaa.

Colway Theatre Trustin merkitys yhteisöteatterin tutkimuksessa on pienentynyt 2000-luvulla. Jellicoen Colway-metodi oli yhteisöteatterin pienten tutkimuspiirien keskiössä vielä 1980-luvun lopulla sekä 1990-luvulla. Sen sijaan esiin on nostettu kokeilevampia yhteisötaiteen muotoja, jotka antavat enemmän vastuuta kulttuurituottajana toimimisesta yhteisölle. Teatteritutkijoiden kiinnostus on siirtynyt strukturoidusta, standardeja noudattelevasta taiteesta kohti vaikeammin määriteltäviä muotoja. Telford Community Arts edustaa yhteisöteatterin suuntausta, joka on nostettu uusimmissa tutkimuksissa (kuten Alison Jeffersin ja Gerri Moriartyn toimittamassa 2017 ilmestyneessä artikkelikokoelmassa *Culture, Democracy and the Right to Make Art*) esiin huolimatta siitä, että aikanaan se ei juurikaan saanut mediahuomiota – toisin kuin CTT.

Tälle tutkimukselle erityisen tärkeitä aiempia tutkimuksia ovat teatteritieteilijä Baz Kershawn teatterin poliittisuutta käsittelevät teokset, Keith Peacockin *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties* vuodelta 1999 sekä Graham Woodruffin artikkelit 2000-luvun alussa Telford Community Artsin toiminnasta sekä hänen kirjoittamansa artikkeli vuodelta 1989. Tutkija Edward Little väitteli tohtoriksi 1997 aiheenaan Colway-tyyliset näytelmät Kanadassa. Käytän Littlen väitöstä ja Jellicoen kuvausta omasta prosessistaan tutkiakseni johtajuutta ja yhteisön roolia yhteisöteatterissa. Lisäksi teatterikriittikkona 1970-80-luvuilla tunnetuksi tullut Michael Billington on kirjoittanut teatterin muutoksesta teoksessaan *State of the Nation – British Theatre Since 1945* tarkastelemani aikakautena etenkin omien kokemuksiansa kautta.

E erityisen mielenkiintoista yhteisöteatteriin liittyvässä tutkimuksessa on se, että lähes kaikki, jotka ovat siirtyneet tutkimaan sitä akateemisesta näkökulmasta, ovat aiemmin olleet tavalla tai toisella mukana toiminnassa.⁵ Esimerkiksi Baz Kershaw oli mukana Medium Fair Theatre Companyssa⁶, Graham Woodruff perusti Telford Community Artsin (ja lopulta väitteli myös tohtoriksi tutkien TCA:n toimintaa) ja journalisti Michael Billington oli yksi harvoja teatterikriitikoita, jotka kirjoittivat lehtiin yhteisöteatterista 80-luvulla. Eräs kriittisimmistä yhteisötaiteen tutkijoista on kuitenkin Owen Kelly, joka itsekin toimi etelä-Lontoon alueella

⁵ Matarasso 2018.

⁶ Dorney 2005, 18.

yhteisötaiteen parissa seitsemän vuotta ennen teoksensa *Community, Art and the State: Storming the Citadels* julkaisua vuonna 1984.

1.3. Käsitteet

Yhteisöteatteriliike nousi pinnalle 1960-luvun aikana Iso-Britanniassa. Sen tarkoitus oli antaa yhteisöille valta osallistua taiteen tuottamisprosessiin.⁷ Termi yhteisötaide, *community art*, tuli käyttöön 1970-luvulla kuvaamaan monimutkaista ja vakiintumatonta taiteenmuotoa, jonka tavoitteena oli ottaa yhteisön jäseniä mukaan taiteen tuottamiseen alusta asti. Englanninkielinen termi *community theatre* viittaa brittienglannissa juuri tähän liikkeeseen, joka pyrki antamaan yhteisölle vallan tuottaa taidetta. *Community theater* amerikanenglannissa taas viittaa teatteriin, jossa ammattimainen ohjaaja ohjaa yleensä kuuluisan, aiemmin kirjoitetun näytelmän amatööreistä koostuvalle teatteriryhmälle. 1970- ja 1980-lukujen yhteisöteatteriliike otti vaikutteita etenkin Peter Cheesemanin musikaalidokumenteista 1960-luvulla, joita varten näyttelijät tutkivat alueiden historiaa ja haastattelivat paikallisia, josta syntyneestä materiaalista näyttelijät improvisoivat näytelmiä.⁸ Termistä yhteisötaide luovuttiin 1990-luvulla ja taiteentutkijat ja -harjoittajat alkoivat puhua osallistavasta taiteesta (*participatory art*).⁹

Yhteisöteatteri tässä kontekstissa on yhteisöjen itsensä tekemää teatteria, jossa teatteriammatillaiset ovat mukana tuottamassa, kirjoittamassa ja lavastamassa näytelmää, mutta yhteisöt itse tuottivat materiaalin ja osallistuivat tuottamiseen aktiivisesti. Yhteisöteatterin tekijöiden tavoitteena oli aktivoida ja osallistaa yhteisöjen jäseniä kulttuurintuottamisen prosessiin ja luoda aktiivisen osallistumisen kautta muutosta yhteisöön.¹⁰ Olennainen osa yhteisön aktivoimista oli luoda uusi näytelmä, joka kuvaa yhteisöä ja syntyy heidän tarpeistaan ja arvoistaan. Matarasson mukaan yhteisöteatteri-termi oli saanut 1980-luvun loppuun mennessä tunkkaisen kaiun ja kadottanut taiteelliset ambitionsa.¹¹ TCA:n työ oli alkanut jo aiemmin ja molemmat ryhmät jatkoivat työtään pidempäänkin, mutta CTT:n otti hallintaansa ohjaaja Jon Oram, joka lähti viemään Colway-metodia eri suuntaan kuin Jellicoe. Yhteisöteatterin ja -taiteen määrittely oli olennainen osa 1790-80-lukujen yhteisöteatterin kenttää sekä traditioiden luomista. Tämän vuoksi keskityn määrittelyn vaikeuteen erityisesti luvussa 2.

⁷ Jeffers 2017a, 1.

⁸ Peacock 1999. 113–114.

⁹ Matarasso 2013, 215.

¹⁰ Woodruff 2001, 19–12.

¹¹ Matarasso 2013, 225.

Lisäksi tätä tutkimusta lukiessa on hyvä pitää mielessä representaation ja osallisuuden käsitteet. Representaatiolla tässä tarkoitan yhteisöteatteriin osallistuneiden edustusta esimerkiksi eri yhteiskuntaluokista, kulttuuritaustoista, sukupuolesta tai rodusta. Osallisuudella tarkoitan aktiivista osallistumista ja kuuluvuuden tunnetta.

Koska on kyse lähihistoriasta, edustaa siihen liittyvä kirjallisuus, etenkin 1980-1990-luvulla kirjoitettu kirjallisuus todennäköisesti subjektiivista kokemusta thatcherilaisesta kulttuuripolitiikasta ja se täytyy ottaa huomioon. En väitä tämän tutkimuksen myöskään olevan neutraali, sillä myönnän kirjoittavani tätä taiteen merkitystä korostavasta ja taiteen itseisarvoon tähtäävästä positiosta. Kuitenkin toivon tarjoavani lukijalle lyhyen katsauksen 1970-80-lukujen taitteen teatterimaailmaan ja sitä raastaneeseen jakautuneisuuteen ja rahan valtaan. Toisessa luvussa käsittelen sitä, millaisessa kulttuuripoliittisessa kontekstissa ja millaisella teatterikentällä yhteisöteatteri toimi 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa ja mikä oli sen suhde yhteiskuntaan. Kolmannessa luvussa siirryn itse yhteisöteatterin maailmaan tutkien sitä, miten yhteisöteatterissa oltiin osallisena ja millaista sisältöä yhteisön voimin tuotettiin.

2. Taidepolitiikka Iso-Britanniassa 1970-80-lukujen taitteessa

2.1. Taidehallinto ja teattereiden rahoitus

”Taiteiden rahoitus on kyseenalaistettu, koska moni kokee ne (taiteet) mukavana lisänä elämään, mutta tuskin tarpeellisena, etenkin taloudellisten vaikeuksien aikana. Kolmekymmentäseitsemän vuotta sitten, kun Arts Council perustettiin, lordi Keynes ennusti ekonomistin auktoriteetilla ~~ennusti~~ ’taloudellisen ongelman siirtyvän pian taka-alalle, minne se kuuluukin’ jättäen etualalle taiteet, uskonnon ja kysymykset ihmiselämän laadusta. Kuinka ollakaan – taloudellinen ongelma on yhä tiukasti etualalla ja tämä vaikuttaa hallituksen taidepolitiikkaan.”¹²

Tässä alaluvussa tarkastelen sitä, miten yhteisöteatteri liittyi taidehallintoon ja millaiset toimintaedellytykset sillä oli. Millaista taidetta oltiin valmiita tukemaan ja mitä ehtoja tukeen liittyi? Yllä oleva lainaus Arts Councilin kansliapäälliköltä Roy Shawlta tiivistää taiteen aseman hallinnon silmissä – se oli aina taka-alalla. Kulttuuripolitiikan keskiössä oli ja on edelleen raha. Aloitan kuitenkin yhteisöteatterin vaikeasta määritelmästä, josta käytiin väittelyä tutkimallani ajanjaksolla.

Nousseita tuotantokustannuksia ei saatu enää 1900-luvun puolivälin jälkeen katettua kohtuuhintaisien lippujen tuotoilla, sillä niin tilakustannukset, muuttunut tekniikka, kuin teatteriammattilaisten nousseet palkatkin tekivät teatterista kallista tuottaa – näytelmiin tarvittiin aina kuitenkin tietty määrä henkilöitä. Taidetta ei voitu automatisoida. Toisen maailmansodan aikana julkinen tuki kiertäville, sotamoraalia parantaville esityksille oli ollut oleellinen. Tältä pohjalta Britannian sodanaikainen hallitus¹³ perusti Iso-Britannian taidevaltuuston (*The Arts Council of Great Britain*, myöhemmin tässä tutkimuksessa Arts Council) vuonna 1945. Se on yhä välillinen julkishallinto (*quasi-autonomous non-governmental organisation*) eli se käyttää julkista valtaa ja hallinnollista päätösvaltaa, vaikka

¹² “The necessity of funding the arts is under question, with many people regarding them a pleasant ornament to life, but hardly essential, especially in times of economic hardship. Thirty-seven years ago, when the Arts Council was born, Lord Keynes, speaking with all the authority of a distinguished economist, forecast that the economic problem would soon ‘take the hack seat where it belongs’ and leave the front seat to the arts, religion and questions about the quality of human life. Alas -- the economic problem is still firmly ensconced in the front seat, and this influences government policy towards the arts.” Arts Council 1982, 6.

¹³ Churchill War Ministry (1940–1945).

ei ole suoraan osa valtionhallintoa.¹⁴ Arts Councilin tavoitteena ei ollut tuottaa taidetta, vaan tarjota rahoitusta tekijöille, jotka saivat tehdä rahalla mitä halusivat.¹⁵ Ensimmäisen kulttuuriministerinsä (Minister for the Arts) Iso-Britannia sai kuitenkin vasta vuonna 1964. Tällöinkään vaatimuksena pestille ei ollut tietämys tai osaaminen kulttuurikentästä. Tavoitteena oli yhtenäistää taiteiden tukemista koko maassa taaten yhtäläiset edellytykset sen tuottamiseen niin kaupungeissa kuin maaseudullakin. Ensimmäisen kulttuuriministerin Jennie Leen tuottama *White Paper* oli ensimmäinen yritys säännönmukaistaa valtion taidetavoitteita.¹⁶ Vuonna 1967 Arts Councilin tavoitteiksi vakiintui seuraavat kolme kohtaa:

“a) Kehittää ja parantaa tietoa ja ymmärrystä taiteesta ja sen harjoittamista;

b) lisätä taiteen saatavuutta yleisölle kaikkialla Iso-Britanniassa; ja

c) neuvoa ja tehdä yhteistyötä eri hallintomme osastojen, paikallisten auktoriteettien ja muiden toimijoiden kanssa asioissa, jotka suoraan tai epäsuoraan liittyvät aiemmin mainittuihin tavoitteisiin.”¹⁷

Nämä perustavoitteet sekä tarjosivat mahdollisuuden erittäin laajaan toimintaan että loivat tarpeen määrittellä tarkemmin mitä käsitteellä taide tarkoitettiin ja kuinka laajaa tuki ja neuvonta todella voisivat olla ja millä ehdoin. Rahoitukseen ja määrittelyyn kuitenkin mielestäni sisältyi kirjoittamaton ehto, että projekti tai taitelija piti ensin tunnustaa olennaiseksi, tärkeäksi, Arts Councilin puolesta. Näin ollen kuka tahansa ei voinut saada rahoitusta, vaan valtio oli kiinteästi mukana oikean taiteen määrittelyssä. Keskiössä tavoitteissa oli kasvu. Tästä päätellen myös hallintokin oli huomannut taiteen tarvitsevan kehittämistä, eikä vain ylläpitämistä.

Arts Counciliin kuului 20 jäsentä, jotka kulttuuriministeri ja valtiosihteeri nimitti. Valtuustossa toimiville ei maksettu palkkaa. Heidän tuli edustaa valtuustossa yksilöinä, ei organisaatioiden tai tavoitteiden edustajina. Valtuustoon tuli kuulua mahdollisimman laaja otanta eri taiteenmuotojen ammattilaisia ja akateemikkoja mahdollisimman laajasta sosioekonomisesta taustasta ja ympäri Iso-Britanniaa. Jokainen puheenjohtaja nimitettiin viideksi vuodeksi kerrallaan. Lisäksi koko kulttuuriministeriö ja etenkin kansliapäällikkö olivat mukana Arts

¹⁴ The Arts Council of Great Britain 1979, 5.

¹⁵ Baldry 1981, 9–19.

¹⁶ Baldry 1981, 21–23.

¹⁷ *“a) To develop and improve the knowledge, understanding and practice of the arts; b) to increase the accessibility of the arts to the public throughout Great Britain; and c) to advise and co-operate with Departments of Our Government, local authorities and other bodies on any matters concerned whether directly or indirectly with the foregoing objects.”* Baldry 1981, 24.

Councilin toiminnassa.¹⁸ Tässä tutkimuksessa käsittelemälläni aikaperiodilla Arts Councilin puheenjohtajana toimivat pitkän uran työväenpuolueen poliitikkona ja ministerinä tehnyt ja sittemmin taiteen puolesta tekemänsä työn vuoksi aateloitu Kenneth Robinson vuoteen 1982 asti ja konservatiivipuolueen sir William Rees-Mogg vuodesta 1982 alkaen. Kuten alaluvussa 2.2. tulee ilmi, eivät nimitykset olleet täysin epäpoliittisia.

1970-luvulla myös virallisten tahojen oli pakko huomata yhteisöteatteriliike, sillä yhä useammat yhteisötaidetta tekevät ryhmät ja yksilöt hakivat Britannian alueellisilta taidevaltuustoilta rahoitusta kokeellisille taideprojekteille. Apurahahakemusten lisääntyessä Arts Council joutui määrittelemään mitä oli yhteisötaide ja miksi sitä tuli tukea valtion rahoituksella. Yhteisötaiteen olemusta määrättiin tutkimaan uusi toimikunta vuonna 1974. Tutkimustyön tuloksena Iso-Britannian taideneuvoston alaisuuteen perustettiin Yhteisötaiteen komitea, joka toimi yhteistyössä alueellisten taidekomiteoiden kanssa määrittäen mitä kuului yhteisötaiteen alle ja miten sitä rahoitettiin.¹⁹

The Association of Community Artists (ACA) toimitti yhteisötaidetta tutkivalle, Arts Councilin alaiselle komitealle listan kaikista Britanniassa toimivista yhteisötaideryhmistä työn tueksi.²⁰ ACA perustettiin 1970-luvun alussa, jotta yhteisötaiteilijat pystyisivät verkostoitumaan ja luomaan jatkumon yhteisötaiteen liikkeelle.²¹ Yhteisötaiteen komitea sai huomattavasti pienemmän summan jaettavakseen, kuin mitä toimikunta oli määrittänyt Arts Councilin ja yhteisötaidetta tutkineen toimikunnan jäsen Harold Baldryn johdolla.²² Kuitenkin yhteisötaideprojekteja tuettiin ensimmäisenä vuotena 176 000 punnalla (57 projektia) ja toisena vuotena jo 350 000 punnalla (79 projektia).²³

Tutkija Owen Kellyn mukaan yhteisötaiteilijat eivät dokumentoineet tai määritelleet toimintaansa ja metodejaan tarpeeksi tarkasti, joka johti siihen, että valtion instituutioilla oli kohtuuttoman suuri valta päättää mikä oli yhteisötaidetta ja mikä ei.²⁴ Howard Baldryn alkuperäisessä raportissa yhteisötaide jätettiin yhä hyvin avoimeksi ja määrittelemättömäksi, vaikka sen tarkoitus oli nimenomaan määrittellä ilmiö ja sen metodit.²⁵ Kelly suhtautuu erityisen

¹⁸ The Arts Council of Great Britain 1977, 5, 1982, 6.

¹⁹ The Arts Council of Great Britain 1974a, 27, 36–38.

²⁰ Matarasso 2015, 217.

²¹ Jeffers 2017b, 37.

²² The Arts Council of Great Britain 1974a, 27, 3..

²³ Kelly 1984, 15.

²⁴ Kelly 1984, 2.

²⁵ The Arts Council of Great Britain 1974a.

huonosti raportin lopputulemaan, ja kirjoitti vuonna 1984 raportin epäonnistuneen. Argumenttinsa tueksi hän kertoo itse löytämiään yhtäläisyyksiä tutkituista ja rahoitusta saaneista teatteriryhmistä. Kellyn mukaan ennen vuotta 1974 yhteisötaiteessa oli havaittavissa selkeitä yhtäläisyyksiä. Yhteisötaideprojektit keskittyivät kollektiiviseen luomiseen ja metodeihin, jotka mahdollistivat yhteisöjen parhaiden puolien esiintuomisen.²⁶ Raportin seurauksena yhteisötaide kuitenkin hyväksyttiin viimein virallisesti taiteenmuodoksi ja sille perustettiin kokeeksi oma komitea kahdeksi vuodeksi huhtikuusta 1975 alkaen.²⁷ Kellyn mukaan myös Arts Councililta saatu rahoitus vaikutti valtavasti yhteisötaiteeseen; sen saamiseksi oli paljon ehtoja, jotka ohjasivat tekijöitä pois radikalismista ja poliittisista aiheista.²⁸ Yhteisötaidetta tukevan komitean onnistumista seuraamaan perustettiin arviointitoimikunta, jota huolestutti joidenkin tuettujen seurueiden poliittinen toiminta ja se arvioikin, että osa seurueista ei tehnyt projektejaan ensi sijaisesta taiteen näkökulmasta, vaan poliittisista lähtökohdista. Arviointitoimikunta toimi vuoteen 1979 asti, kunnes vastuu yhteisötaiteesta siirrettiin alueellisille taideneuvostoille.²⁹

Julkinen tuki taiteelle ja yhteisteatterille kasvoi tasaisesti 1960-luvusta lähtien, kunnes Britannia kohtasi laman vaikutukset 1973–1975. Tänä aikana ja vuoteen 1979 asti julkinen rahoitus pidettiin entisellä tasolla toiminnan ylläpitämiseksi ja suuret taideprojektit laitettiin sivuun.³⁰ Arts Councilin kansliapäällikkö kertoo suoraan toimintakauden 1981–1982 vuosikertomuksessa hallituksen vähentäneen reilusti apurahatukeaan taiteille.³¹

Arts Councilin kansliapäällikkö Shawn mukaan yhteistyö yhteisöteatteritoimijoiden kanssa oli vaikeaa, sillä yhteisöteatterin tekijöillä oli tapana suomia armotta rahoittajansa toimintaa ja toimintaperiaatteita. Tämä johtui hänen arvionsa mukaan siitä, että suurin osa yhteisötaiteesta oli vasemmistolaista (*left-wing*), ja vasemmistolaisuuden periaatteisiin kuului ”purra ruokkivaa kättä” ja pyrkiä horjuttamaan järjestelmää, joka mahdollistaa sen toimimisen. Mielestäni Shaw typistää vasemmistolaisuuden radikalisoituneihin sosialistisiin ja vasemmistolaisiin ryhmiin ottamatta huomioon politiikan demokratiaa. Toisaalta juuri nämä kärjistyksensä sekä aiheuttivat konflikteja, toisaalta konfliktit taas lisäsivät taiteilijoiden halua vaikuttaa yhteiskuntaan. Arts Council ei siis ollut innoissaan yhteisötaiteen rahoittamisesta ja päätti siirtää vastuun

²⁶ Kelly 1984, 17–19.

²⁷ The Arts Council of Great Britain 1976, 14.

²⁸ Kelly 1984, 13–14.

²⁹ Kelly 1984, 15, The Arts Council of Great Britain 1979, 9.

³⁰ Baldry 1981, 26–27.

³¹ Arts Council 1982, 6.

alueellisille taidevaltuustoille.³² Esimerkiksi Jellicoe oli tunnettu siitä, että hän arvosteli etenkin alueellisia taidevaltuustoja, kuten hänelle tutuinta South-West Artsia, rahoituksen puutteesta ja syrjinnästä. Jellicoe viesti aktiivisesti kohtaamastaan epäoikeudenmukaisuudesta suoraan SWA:lle. Hän uskoi valtuuston olevan kateellinen Jellicoen menestykselle.³³ Lopulta Jellicoe myös irtisanoutui CTT:n johdosta vuonna 1985 protestina South-West Artsin riittämättömästä rahoituksesta CTT:lle.³⁴ Julkinen tuki yhteisöteatterille oli erittäin tärkeää, kuten erään tyrmistyneen osallistujan mielipidekirjoituksesta käy ilmi SWA:n tukipäätöksen pienentyessä vuonna 1985. Trevor Jones kirjoitti *The Guardianiin* otsikolla *Näyttämön ovi, jonka South-west läimäisi yhteisön naamalle*³⁵ kertoen miten oli pettynyt SWA:n päätökseen, sillä yhteisö työskenteli kovasti saadakseen kasaan puuttuvan rahoituksen. Jones uskoi, ettei SWA arvostanut yhteisön työpanosta taiteellisesti.³⁶

Billingtonin mukaan julkisen rahoituksen vähentyessä yksityisistä sponsoreista tuli yhä tärkeämpiä teatterille. Samalla hänen mukaansa yritysten sananvalta teatteriohjelmiston sisältöön kasvoi, kun yritykset rahoittivat teatteriseurueita.³⁷ Kerron myöhemmin tässä luvussa lisää siitä, millä tavoin sponsorointi vaikutti välillisesti ja suoraan näytelmien sisältöön. Baldryn mukaan yksityiset yritykset rahoittivat jo 2-4 miljoonan punnan verran taidetta, etenkin teatteria, vuonna 1979. Vuonna 1973 vastaava summa oli ollut vain 250 000 puntaa. Vuonna 1979 perustettiin *The Association for Business Sponsorship of the Arts* (ABSA).³⁸ Myös yhteisöteatteriseurueiden täytyi hakea rahoitusta valtion taidevaltuustojen ulkopuolelta erilaisista valtion rahoitusohjelmista.

1990-luvulta lähtien osallistavaa teatteria ei enää rahoitettu valtion taidebudjetista, vaan opetukseen tai nuorisoon kohdennetuista varoista.³⁹ Arts Council kannusti yhteistaiteilijoita takeutumaan jo vuonna 1979 muihin valtion rahoituskanaviin, kuten Urban Aidiin, sillä yhteisötaiteeseen kuului olennaisesti myös opetuksellinen ja sosiaalinen puoli, eikä vain taiteellinen.⁴⁰ Erityisen tärkeitä rahoitukselle ennen uuteen budjettimuotoon 1990-luvulla siirtymistä Jellicoen mukaan olivat yksityiset säätiöt, paikalliset yrityssponsorit sekä

³² The Arts Council of Great Britain 1979, 9–10.

³³ Jellicoe 1987, 27–28, 35–36.

³⁴ Reynolds 1992, 97.

³⁵ *Stage door the South-west slammed in a community's face*

³⁶ Jones 1985, 14.

³⁷ Billington 2007, 291.

³⁸ Baldry 1981, 29.

³⁹ Matarasso 2007, 450.

⁴⁰ The Arts Council of Great Britain 1979, 9.

produktion järjestämät maksulliset tapahtumat ja myyjäiset, sillä pääsylippujen hinnat itse esityksiin haluttiin pitää matalina, jotta kaikilla yhteisössä olisi mahdollisuus nähdä näytelmä. Vuonna 1985 Jellicoe kertoi keränneensä kaksi kertaa enemmän rahoitusta muista lähteistä kuin valtiolta.⁴¹ Arts Council kannusti kulttuurituottajia suosimaan yrityssponsorointia vuonna 1982. Se ilmoitti jakavansa apurahoja kaudella 1982-83 86 miljoonan punnan edestä, kun taas kertoi ABSA:n arvioineen yrityssponsoroinnin summaksi 7 miljoonaa puntaa.⁴²

Liberaali pragmatismi johti Kellyn mukaan siihen, että lahjoituksia ja sponsorointeja otettiin vastaan ajattelematta seurauksia.⁴³ Etenkin yrityssponsorien kanssa Arts Council ohjeisti taideammattilaisia sopimaan tarkat rajat sille, mitä yritykset saavat rahojaan vastaan taideprojektilta.⁴⁴ Jellicoe määritteli onnistuneesti teoksessaan kuinka paljon rahaa yrityksiltä on mahdollista pyytää millaisista sponsoroinneista ja yritysten sopivat vastineet (ilmaisia lippuja esityksiin, näkyvyys) ja miten sponsoreita voi hankkia ja vakuuttaa mukaan projektiin. Jellicoen mukaan yritysten edustajat kannatti kutsua mukaan seuraamaan työtä, jotta vaikutus olisi mahdollisimman suuri. Jellicoe mainitsi myös ABSAn julkaisseen ohjekirjan yrityssponsorointiin.⁴⁵ Jellicoe kertoo esimerkkinä erään yrityksen, panimon, pyytäneen 5 000 punnan sponsorointia vastaan, että *Entertaining Strangers* näytelmässä yritys tuotaisiin esiin osana yhteisöä. Paikallisen panimon perustajat päätyivät näytelmän päänahmoiksi.⁴⁶

Telford Community Arts sai ainakin vuodesta 1979 asti jatkuvaa rahoitusta Telford Development Corporationilta. Vuonna 1980 se sai TDC:ltä, joka rakennutti Telfordin alueen ja käytännössä hallitsi aluetta, yli 16 000 puntaa toimintaansa varten. Tuesta kirjoitetun artikkelin mukaan West Midlands Arts Association ja Wrekin District Council olivat myöntäneet työhön 38 000 puntaa.⁴⁷ TCD:n sponsorointi oli jatkunut ainakin vuodesta 1979 asti, sillä Woofdruff sitä, miten TCA joutui vaikeuksiin TDC:n kanssa, koska otti vahvasti kantaa TDC:n päätöksiin mm. kunnan vuokratulojen purkamisesta. TDC kehotti TCA:ta pitäytymään ongelmissa, jotka koskivat taidetta, eikä politiikkaa. Lopulta TDC toteutti kyselyn, jonka tuloksista veti johtopäätöksen siitä, että TCA ei ollut täyttänyt tavoitteitaan luoda laajoja yhteisöjä kaupunkiin. TDC siis määritteli eri tavalla yhteisötaiteen, kuin itse yhteisötaiteen tekijät – yhteisön koolla ei tekijöiden mielestä ollut väliä, vaan sillä, että se pyrki muutokseen. Tämän kiistan,

⁴¹ Jellicoe 1987, 36, 181–187.

⁴² The Arts Council of Great Britain 1982, 7.

⁴³ Kelly 1984, 3.

⁴⁴ The Arts Council of Great Britain 1982, 7.

⁴⁵ Jellicoe 1987, 184–185.

⁴⁶ Jellicoe 1987, 38 .Peacock 1999, 117.

⁴⁷ The Stage 1980, 11.

yhteisötaiteen ulottuvuudesta yhteisöön ja yhteiskuntaan, vuoksi Telford Community Arts menetti asteittain kolmen vuoden aikana sponsorinsa TDC:ltä.⁴⁸ Sponsorointi siis vaikutti suoraan näytelmän sisältöön. Jos siis näytelmän aihe ja teemat eivät kiinnostaneet lahjoittajia, oli vaarana, että lahjoituksia ja sponsoreita ei kerääntynyt. Näin yksityinen rahoitus vaikutti välillisesti myös yhteisöteatterin sisältöön – turvalliset, epäkiistanalaiset teemat olivat hyviä sijoituskohteita.

Varainkeruusta huolimatta yhteisöteatteriproduktiot toteutettiin minimaalisilla kustannuksilla. Koko taidealaa vaivasi taloudellinen epävarmuus.⁴⁹ Kustannukset pidettiin matalina sillä, että teatteriammattilaisille maksettiin työstään hyvin matalaa palkkiota (tai ei ollenkaan) ja vapaaehtoisille yhteisön jäsenille ei mitään.⁵⁰ Myös tilakustannukset olivat minimaaliset, sillä esityksiä varten ei tarvinnut vuokrata tai pitää yllä teatterirakennuksia. Sen sijaan lavat rakennettiin sisään kouluihin ja paikallisiin monitoimitaloihin. Jellicoen yhteisöteatteriprojektit maksoivat aluksi n. 2 500 puntaa ja lopulta vuonna 1987 hän arvioi suuren projektin maksavan n. 30 000 puntaa. Jellicoe määrittelee budjettiehdotuksessaan hyvin tarkasti jokaisen ammattilaisen palkkiot. Suurimmat palkkiot maksettaisiin kirjailijalle (yhteensä 3 415 puntaa näytelmästä) ja ohjaajalle (3 500 puntaa), muiden palkkiot on asetettu alle 1 800 puntaan. Työhön kuluvaksi ajaksi on arvioitu noin 15 viikkoa.⁵¹ Todellisuudessa etenkin näytelmän käsikirjoittamiseen ja valmisteluun kului huomattavasti pidempi aika. Viikkipalkka kirjailijalle oli siis 227, 67 puntaa, ohjaajalle 233,33 puntaa ja muille alle 120 puntaa. Keskimääräinen viikkoansio vuonna 1987 oli 163,05 puntaa Iso-Britanniassa.⁵² Tämän jälkeen elintason säilyttämiseksi teatterintekijöiden olisi tullut löytää heti uusi produktio. Usein produktiosta toiseen hyppääminen ei kuitenkaan ollut mahdollista, vaan projektiluontoinen työ sisälsi paljon toimettomuusjaksoja, joista palkkaa ei maksettu.

Raha ja rahoitus sääteli siis taiteen tekemistä; sekä sitä, kenellä oli mahdollisuus tuottaa taidetta, sekä sitä, millaista taidetta sai tehdä. Taiteen tuottaminen työkseen vaati joko tulovirtaa muista lähteistä tai valmiutta kärsiä köyhyyttä. Kuten edellä käsiteltiin, raha ja siihen kytkeytyvä politiikka, kannustivat tekemään epäkiistanalaista taidetta. Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten

⁴⁸ Woodruff 2004, 42–43.

⁴⁹ The Arts Council of Great Britain 1982, 6.

⁵⁰ Jellicoe 1987, 173.

⁵¹ Jellicoe 1987, 167, 174–175.

⁵² Laskettu Office for National Statistics tilastoista.

erityisesti Margaret Thatcherin kulttuuripolitiikka ja Arts Councilin muuttuvat kannat vaikuttivat yhteisöteatteriryhmien toimintaedellytyksiin.

2.2. Kulttuuripolitiikka Margaret Thatcherin hallituskaudella

Iso-Britannian ensimmäinen naispääministeri Margaret Thatcher valittiin virkaansa 1979. Hän toimi pääministerinä kolme kautta peräkkäin vuoteen 1990 asti. Thatcherin pääministerikausia määritteli talouden, pragmaattisuuden ja individualismin nousu yhteiskunnan ja politiikan keskiöön sekä epätasa-arvon kasvaminen yhteiskunnassa.⁵³ Thatcher tunnetaan yhä ikonisista lausunnoistaan, kuten ”*no such thing as society*” viitatessaan siihen, että yhteiskunnan tehtävä ei ole ratkoa yksilön ongelmia ja ”*there is no alternative*” viitatessaan siihen, että kapitalismille ja vapaille markkinoille ei ole validia vaihtoehtoa.⁵⁴ Keith Peacockin mukaan Thatcherin hallinto muutti olennaisesti etenkin vapauden määritelmää – vapaus ei tarkoittanut vapautta olla tasa-arvoisessa asemassa, vaan markkinoiden vapautta ja vapautta valita.⁵⁵ Yhteisöteatteriliike kävi tätä uudelleen määriteltyä vapautta vastaan tasa-arvoistamalla kulttuurin tuotantoprosessia. Samalla thatcherilaisen hallinnon päätökset pakottivat kuitenkin myös yhteisöteatterin tekijät noudattamaan taloudellisen vapauden linjaa ja hakemaan rahoitusta mistä pystyivät, kuten aiemmassa luvussa kerroin.

Thatcher nähtiin ajan vasemmistolaisitaiteilijoiden ja -kirjailijoiden silmin poikkeuksellisen vihamielisenä esittäviä taiteita ja niiden arvoa yhteiskunnalle kohtaan jatkuvien rahoituksen leikkauksien vuoksi. Teatteritieteilijä Francis Matarasson mukaan Thatcherin konservatiivihallitus vuodesta 1979 eteenpäin palautti kansalaisen takaisin kuluttajaksi ja korosti kuluttajan roolia ihmissuhteiden sijaan⁵⁶, kun yhteisöteatteri oli edellisen vuosikymmenen ajan keskittynyt murtamaan tämän asettelun. Kelly näki Thatcherin lisäksi koko Arts Councilin kokonaisuudessaan olevan individualistiseen taiteeseen ja saavutuksiin keskittynyt organisaatio.⁵⁷ Vuonna 1985 Arts Council julkaisi teoksen *A Great British success story: An invitation to the nation to invest in the arts*, jossa se myötäili thatcherilaista kulttuuripolitiikkaa, joka keskittyi taiteen tuottavuuteen. Julkaisu julisti, että taiteella oli erinomainen myynti ja erinomaiset odotukset, luetteli Arts Councilin tuesta hyötäneet taiteilijat ja heidän savutuksensa. Arts Council oli nyt osa taideteollisuutta ja siihen sijoitetut rahat

⁵³ Jackson & Saunders 2012, 1, Riddler 1989, 149.

⁵⁴ Peacock 1991, 12.

⁵⁵ Peacock 1999, 15.

⁵⁶ Matarasson 2013, 216.

⁵⁷ Kelly 1984, 17.

palautuisivat tehokkaasti valtiolle verojen muodossa. Julkaisu väitti taiteen rahoituksella muun muassa luotavan uusia työpaikkoja edullisesti taiteen tukitoimintoihin, elävöitettävän kaupunkialueita, kohotettavan Britannia-kuvaa ulkomailla sekä houkuteluttavan turismia.⁵⁸

Thatcheria pidettiin erityisesti talouteen nojaavana pääministerinä, jonka päätöksiä ohjasi pragmaattisuus ja businessajattelu. Heti 1980-luvun alussa oli selkeää, että samaa linjaa tulisi noudattamaan koko konservatiivihallitus, sillä vuonna 1979 nimitetty konservatiivikulttuuriministeri Norman St. John Stevas irtisanottiin tehtävästään tammikuussa 1981 tämän protestoitua sitä, että kulttuuriministeriä ei konsultoitu ennen rahoituspäätöksen pyörtämistä.⁵⁹ John-Stevasista eroon hankkiutuminen oli osa Thatcherin taktiikkaa hankkiutua eroon muutoksia vastustavista konservatiivipoliitikoista heti hallintokauden alussa.⁶⁰ Tämä viittaa mielestäni haluttomuuteen ottaa huomioon eri alojen ammattilaisten asiantuntijuutta ja mielipidettä. Thatcherin johtaman konservatiivihallituksen valtakauden alussa Arts Councilin toimijat olivat vielä erittäin toiveikkaita rahoituksen ja tuen suhteen, sillä konservatiivipuolue oli vuonna 1978 juuri ennen valitsemistaan julkaissut mietinnön ”Taiteet – tie eteenpäin” (*The Arts – The Way Forward*), jossa kerrottiin taiteiden olevan myös konservatiivihallitukselle tärkeitä ja niiden rahoitus tulee turvata.⁶¹ Konservatiivihallitus muutti kuitenkin nopeasti linjaansa kolme kuukautta valtaan astumisen jälkeen joulukuussa 1980 ja pyörsi edellisen työväenpuoluehallituksen tekemän päätöksen Arts Councilin rahoituksesta ensi töikseen.⁶² Tällöin moni rahoituksen jo saanut projekti menetti tukensa, mutta Peacockin mukaan vain kolme projektia 41:stä peruuntui kokonaan tuen kadotessa.⁶³ Uskon niin monen projektin toteutuneen, koska ne hakivat rahoitusta korvaavista lähteistä, joita esittelin aiemmassa alaluvussa. On mielestäni myös todennäköistä, että projektien skaalaa pienennettiin ja moni taiteentekijä jäi ilman töitä tai sai entistä vähemmän palkkaa työpanoksestaan.

Rahoituksen määrää joko laskettiin tai pidettiin samana, jolloin siihen vaikutti inflaatio koko Thatcherin valtakauden ajan.⁶⁴ Inflaation vaikutuksesta Arts Council pystyi rahoittamaan aina vähemmän ja vähemmän taidetta, jolloin se joutui tekemään tiukkoja päätöksiä vuosittain, millainen taide ansaitsi apua. Arts Council joutui pohtimaan pitäisikö rahoittaa taidetta, jota ei voitaisi tehdä ilman valtion tukea, vai pitäisikö sijoittaa taiteeseen, jolla on mahdollisuus tuottaa

⁵⁸ Peacock 1999, 46.

⁵⁹ Peacock 1999, 36.

⁶⁰ “Getting rid of the wets”, Collins & Seldon 2000, 14–20.

⁶¹ The Arts Council of Great Britain 1979, 4.

⁶² The Arts Council of Great Britain 1980, 5.

⁶³ Peacock 1999, 36.

⁶⁴ Peacock 1999, 36.

paljon rahaa. Se rahoitti edelleen vahvasti suuria kansallisia laitoksia, kuten Kansallisteatteria ja Kansallisoopperaa, mutta pyrki myös leikkaamaan hyvin toimeentulevilta taideryhmittymiltä varoja niille, jotka eivät olisi voineet jatkaa toimintaansa ilman apurahaa.⁶⁵ Peacock kuvaa miten tavalliset teatteriryhmät eivät pystyneet esittämään kaikkia näytelmiä eivätkä kirjailijat uskaltaneet kirjoittaa uusiin näytelmiin liikaa roolihahmoja, koska teatteriryhmien rahoitus ei riittänyt näyttelijöiden palkkoihin.⁶⁶ Tämä vaje ei estänyt yhteisöteatterin tekijöitä, sillä näyttelijöille ei maksettu.

Taiteen edistämisestä huolehtiva Arts Council ei valtion elimenä myöskään ollut täysin riippumaton valtion johdon linjauksista. Toimijoiden piti sopeutua nopeasti poliittisiin muutoksiin. Lisäksi itse Arts Councilin poliittisuudesta kielii esimerkiksi The New York Timesin kirjoitus Arts Councilin pitkäaikaisen jäsenen Roy Fullerin erosta sen johtotehtävistä vuonna 1977:

“Valtuustoa ohjailivat parhaimmillaan vaatimattoman lahjakkaat yksilöt, pahimmillaan ekshibitionistit tai ne, jotka olivat lähinnä poliittisesti motivoituneita. Hän (Fuller) valitti lahjattomien kirjailijoiden klikeistä, joita pidettiin virassa Arts Council -eläkeläisinä, ylitsevuotavavasta määrästä poliittisia nimityksiä ja kammottavasta pelosta sensuuria, kuria ja tuomintaa kohtaan. Jos katsoi kirjallisuuspiirien ulkopuolelle, hän päätteli, että voisi olla parempi lakkauttaa julkinen tuki taiteille. Tätä ajatusta tuki Councilin päätös ostaa kammottavia modernin taiteen maalauksia.”⁶⁷

Yllä oleva lainaus tuo esiin tyytymättömyyttä politiikan ja taiteen yhdistämisestä. Poliittisesti motivoituneet yksilöt eivät voineet tehdä taiteellisesti merkittäviä ja oikeellisia päätöksiä. Vaikka kyseessä on vain yhden tuohtuneen henkilön näkemys Arts Councilin poliittisuudesta, todistaa se mielestäni sen, että Arts Council ei missään vaiheessa ollut riippumaton, vain taiteeseen keskittyvä elin, vaan sen päätökset riippuivat myös sen hetkisestä poliittisesta kartasta. Lisäksi Arts Council tunsu tarvetta muistuttaa vuosikertomuksissaan poliittisesta

⁶⁵ The Arts Council of Great Britain 1981, 4–6.

⁶⁶ Peacock 1999, 52.

⁶⁷ Council was being “taken for a ride by at best modestly talented individuals, at worst exhibitionists or those primarily politically motivated.” He complained of the clique of untalented writers being kept as “Arts Council pensioners,” of “overwhelmingly too many political appointments to the Council,” and of “a morbid fear of so-called censorship, of discipline, of judgment.” Looking beyond the literary scene, he concluded that it might be “no bad thing if public patronage of the arts was abolished,” admitting that he may have been influenced in this direction by the sight of “hideous contemporary paintings purchased by the Council” The New York Times 1977, 286.

riippumattomuudestaan lähes pakonomaisesti – sen poliittinen riippumattomuus kyseenalaistettiin jatkuvasti.⁶⁸ Tämä todistaa, että sen päätöksiä kyseenalaistettiin jatkuvasti, joten myöskään sen itsenäisyydestä ei ole mielestäni takeita. Nähdäkseni myös puheenjohtajien nimittäminen hallitsevan puolueen mukaisesti tukee tätä ajatusta Arts Councilin poliittisuudesta.

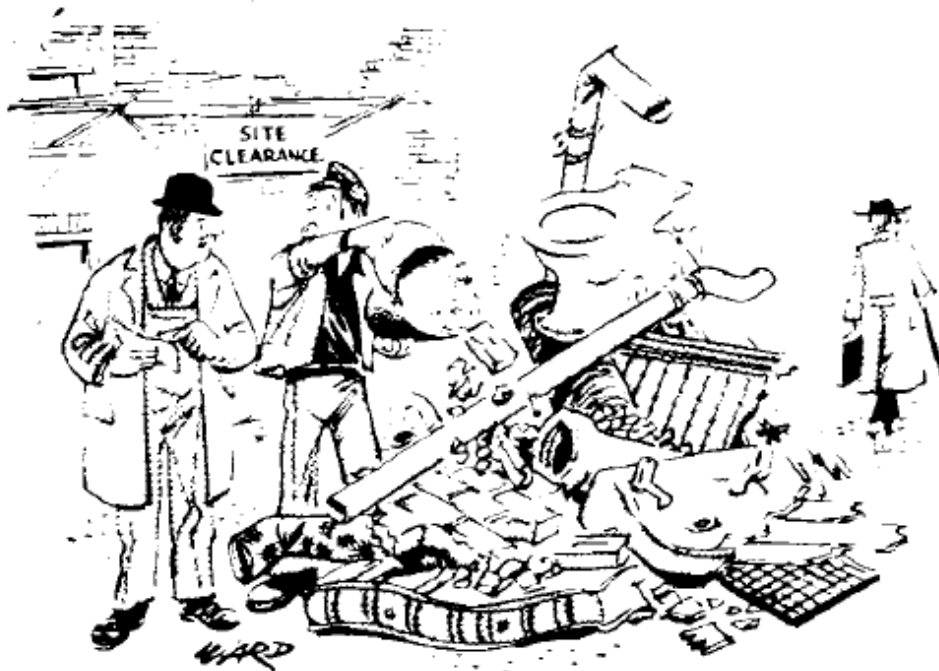
Kansliapäällikkö Shaw kertoi vuoden 1982 toimintakertomuksessa, että suurin osa kansasta tai edes kansanedustajista eivät tieneet mitä kaikkea toimintaa Arts Council rahoitti. Arts Council alkoi myös vaatia vuonna 1979, että rahoitusta saaneet taideprojektit kertoivat rahoituksesta toiminnassaan.⁶⁹ Toisaalta taas konservatiivipuolueeseen läheisesti kytkeytynyt Seldson Group ehdotti jo vuonna 1978, että laskemalla veroja ja siten samalla poistamalla valtion avun taiteelle, rahoitettaisiin taidetta lopulta enemmän, kun ihmisillä olisi enemmän rahaa käytettävissä.⁷⁰ Osoitan alaluvussa 3.2. Yhteisön rooli produktioissa, että taiteeseen suhtautuminen ja rahan kuluttaminen taiteeseen ei ollut näin yksinkertainen yhtälö. Taidehallinnon tarve perustella omaa hyödyllisyyttään ja merkittävyyttään oli siis jo kasvussa heti Thatcherin hallintokauden alussa, jotta rahoitusta jatkettaisiin. Arts Councilin tehtäväksi jäi esitellä suuria kansallisia taideinstituutioita, joita se rahoitti saadakseen ihmiset ymmärtämään, miksi sen työ oli tärkeää ja miksi taidetta tuli rahoittaa verovaroin.⁷¹ Vuonna 1985 Arts Council julkaisikin A Great British Success Story Samaa painetta tunsivat mielestäni myös yhteisöteatterin tekijät, sillä rahoituksen pienentyessä oman projektin tärkeyden esiintuominen oli kriittisen tärkeää rahoituksen saamiseksi.

⁶⁸ The Arts Council of Great Britain, 1979, 5–6, 1982, 7–8.

⁶⁹ The Arts Council of Great Britain 1982, 7.

⁷⁰ Peacock 1999, 34.

⁷¹ The Arts Council of Great Britain 1981, 5.



"That lot's just got you an Arts Council grant."
**London Express Service. Reproduced by permission of
the Evening Standard, London.**

Kuva 1 "Ansaitit tuolla erällä Arts Councilin apurahan.", Arts Council of Great Britain 1979, 8.

Yllä olevassa pilakuvassa mies kaataa purkutyömaalta peräisin olevaa jätettä kasaan ja mies siistissä knallissa ilmoittaa teoksen olevan Arts Councilin apurahan arvoinen. Kuva siis väittää Arts Councilin rahoittavan roskaa. Pilakuva on kuvatekstin mukaan julkaistu alun perin The Evening Standard -lehdessä, mutta nyt Arts Council on nostanut sen omaan vuosikertomukseensa. Pilakuvaa ei kuitenkaan selitetä vuosikertomuksessa lainkaan. Sen sijaan se on sijoitettu yhteisötaiteesta kertovan kappaleen yhteyteen. Mielestäni on kiinnostavaa, miksi vuosikertomukseen on valittu Arts Councilin päätöksiä pilkkaava pilakuva, jota ei tekstissä selitetä lainkaan. Viittaako kuva vuosikertomuksen kontekstissa siihen, että juuri yhteisteatteriproduktiot ovat ”purkujätettä”? Kuvan lähetyvillä puhutaan myös suuren yleisön opettamisesta nauttimaan taiteesta. Viittaako kuva suuren yleisön tietämättömyyteen Arts Councilin toiminnasta ja taiteen merkityksestä? Oliko kuva valittu vain hauskaksi kuvituskuvaksi? Kyseinen vuosikertomus on myös ainoa koko tutkimaltani ajanjaksolta, joka käyttää pilakuvia visuaalisena aineistona esitys- ja taidekuvien sijaan.

Yhteisöteatteriliike vastasi tehokkaasti Iso-Britannian taidevaltuuston tavoitteeseen tuoda taidetta valtion josta kolmikaan.⁷² Arts Councilin mukaan yhteisötaiteen suhtautuminen tavoitteeseen oli hyvin erilainen, kuin neuvoston yleinen linjaus; se korosti taiteilijoiden toimimista suoraan yhteisössä ja kannustamista omaleimaisen kulttuurin tuottamiseen.⁷³ Yhteisöteatteri toi esittävää taidetta tiloihin ja kohteisiin, joissa ei yleensä koettu teatterielämyksiä. Kun teatteria esitettiin esimerkiksi kouluissa, monitoimitaloissa ja kaduilla, kiinnostuivat siitä myös ihmiset, jotka tavallisesti välttelisivät elitistisiä teatteritaloja.⁷⁴ Teatterista ei voitu nauttia esimerkiksi taloudellisten esteiden vuoksi (suurimpien näytelmäproduktioiden liput olivat kalliita ja niitä esitettiin vain maan suurimmissa teattereissa, johon kulkeminen esimerkiksi junilla saattoi olla hintavaa). Tätä ei kuitenkaan Arts Council nähnyt suurimpana ongelmana. Teatterissa käyminen nähtiin vain ylemmän keskiluokan huvituksena, korkeakulttuuri ei ollut kouluttamattomia varten.⁷⁵ Sen sijaan 1950-luvulta lähtien nousussa ollut TV- ja elokuvaviihde olivat työväenluokalle tutumpia visuaalisen kulttuurin lähteitä. Tavoitettavuutta lisäsi myös se, että produktioissa oli mukana yhteisön jäseniä, jotka kutsuivat verkostonsa sosiaalisesta asemasta välittämättä joko osallistumaan tai katsomaan esityksiä.

Journalisti Michael Billingtonin mukaan pääministeri Margaret Thatcherin hallitus ei kannustanut taiteen tekemiseen taiteen vuoksi, vaan sen tuottavuuden ja brändättävyyden takia. Positiivista Britannia-kuvaa tuli myydä kansainvälisesti ja sen tuli heijastaa yrittäjyyttä ihannoivaa ilmapiiriä – taiteilijoiden piti kyetä takaamaan suuret voitot, jotta näytelmä otettiin ohjelmistoon.⁷⁶ Baldryn mukaan oli erittäin tärkeää, että valtio tuki taiteita, jotta suuret musikaalit eivät olisi ainoa ammattilaisteatterin muoto, jota olisi saatavilla.⁷⁷ Ylistävästi Thatcher, hallitus ja suuret mediat puhuivat vain tuottavista, kansainvälisistä menestystuotteista, kuten Andrew Lloyd Webberin musikaaleista. Jokainen taiteesta kiinnostumatonkin edelleen 2010-luvulla tietää suurmusikaalit kuten *Cats* (1981) ja *Oopperan kummitus* (1986). Selvityksissä Arts Councilin apurahojen käytöstä 1983–1984 Kansallisoopperaan (*Royal Opera House*) ja *Royal Shakespeare Companyn* toiminnassa ehdotettiin valtion rahoittavan suuria instituutioita suoraan. Arts Council ei hyväksynyt

⁷² The Art Council of Great Britain 1974a, 9–10.

⁷³ The Arts Council of Great Britain 1976, 14.

⁷⁴ Reynolds 1992, 84; The Arts Council of Great Britain 1976, 14.

⁷⁵ The Arts Council of Great Britain 1979, 7–8.

⁷⁶ Billington 2007, 283–292.

⁷⁷ Baldry 1981, 9–10.

suunnitelmaa, sillä se olisi politisoinut taidetta yhä enemmän.⁷⁸ Todellisuudessa mielestäni taiteen rahoittaminen oli jo ennen ehdotusta erittäin politisoitunutta eikä ilman rahoitusta voinut taidetta juurikaan tehdä.

Billingtonin mukaan Richard Luce, joka toimi Thatcherin ulkoministerinä 1985 ei enää viitannut teatteriyleisöön yleisönä vaan asiakkaina.⁷⁹ Kuitenkin samalla Arts Council oli viitannut jo vuonna 1974, jolloin Labour oli hallituspuolue, silloisen kulttuuriministerin Hugh Jenkinsin, joka oli työväenpuolueen jäsen, korostaneen Arts Councilin velvollisuutta kuluttajalle. Kasvava kuluttajakunta tarkoitti uusien projektien mahdollistamista.⁸⁰ Saman näkemyksen jakaa Matarasso, joka huomauttaa myös taiteiden seuranneen yleistä muutosta kohti individualisempaa maailmaa jaetun kokemuksen sijaan.⁸¹ Yhteisöteatteri ei siis täyttänyt näitä uusia taiteen kriteereitä, joita hallinto asetti rahaan perustuvalla retoriikallaan.

Jellicoen Colway-metodia hyödynnettiin laajasti myös Iso-Britannian ulkopuolella esimerkiksi Kanadassa ja Tanskassa, mutta maailmanmainetta se ei päässyt niittämään kaupallisessa mielessä.⁸² David Edgarin CTT:lle yhdessä yhteisön kanssa kirjoittamat näytelmäteksti *Entertaining Strangers*⁸³ ostettiin lopulta myös perinteiseksi näytelmäksi National Theatren Cottlesloe teatteriin. Tämän muutoksen myötä alun perin yhteisöteatteriksi kirjoitettu näytelmä ei enää ollut yhteisöteatteria. National Theatre ei palkannut produktioihinsa alkuperäisissä esityksissä mukana olleita amatöörejä tai antanut heille valtaa tuotannon tuottamisessa. Yhteisönäytelmän tekstin, yleensä muokattuna, tulkitsivat teatteriammatillaiset. Reynolds arvioi, että näytelmän irrottaminen alkuperäisestä kontekstistaan oli yritys kontrolloida uutta teatterin muotoa sulauttamalla se omaan toimintaansa.⁸⁴ Howard Barker, joka kirjoitti Jellicoele näytelmän *Poor Man's Friend*, oli yhtä mieltä Reynoldsin kanssa siinä, että näytelmän irrottaminen kontekstistaan olisi poistanut sille tärkeät ja ominaiset viittaukset, jolloin se olisi menettänyt kaiken merkityksensä.⁸⁵ Toisaalta taas näytelmien ostaminen toi toivottuja lisätuloja kirjailijoille, joiden (kuten kaikkien muidenkin yhteisöteatterin parissa toimivien) palkkiot olivat pieniä.⁸⁶ Baldryn mukaan taiteilijat saattoivat elää lähes kokonaan

⁷⁸ Peacock 1999, 41–42.

⁷⁹ Billington 2007, 283–292.

⁸⁰ The Arts Council on Great Britain 1974b, 16.

⁸¹ Matarasson 2013, 216.

⁸² Little 1997.

⁸³ Katso Taulukko 2 alaluvussa 3.3. Yhteisöjen kertomukset itsestään.

⁸⁴ Reynolds 1992, 90.

⁸⁵ Saddler 1981, 9.

⁸⁶ Jellicoe 1987, 173.

valtion sosiaalityöllillä, kun näytelmien tekeminen ei tuottanut tarpeeksi.⁸⁷ Luvussa 2.1., olen esitellyt Jellicoen ideaalipalkkiot teatterintekijöille. Nämä tulot eivät kuitenkaan olleet säännöllisiä, kuten jo aiemmin mainitsin ja sen vuoksi moni joutui turvautumaan valtion tukiin hiljaisempina kausina.

1980- ja 1990-luvun taitteen kapitalistisessa maailmassa mietittiin myös sitä, kenelle yhdessä tuotettu teos kuului. Yhteisöteatterin näytökset olivat aina kukin oma, uniikki hetkensä. CTT:n näytelmäkäsikirjoitukset kuitenkin olivat kirjailijan omaisuutta, joka saattoi myydä ne eteenpäin.⁸⁸ Tämän vuoksi niitä on edelleen luettavissa kirjailijoiden kokoelmateoksissa. TCA:n näytelmät, jotka todella kehitettiin työpajojen aikana, taas ovat kadonneet saatavilta esitystensä jälkeen.

Valtion poliittinen ja taloudellinen tilanne vaikutti Matarasson mukaan sekä yhteisöteatterin sisältöön että innokkuuteen lähteä mukaan tekemään teatteria. Yhteisöteatteri vastasi Matarasson mukaan 1970-luvun puolivälissä alkaneen laman ja työttömyyden nousun aiheuttamaan epävarmuuteen ja levottomaan liikehdintään.⁸⁹ Työttömillä oli enemmän aikaa osallistua vapaa-ajallaan teatterin tekemiseen ja tiukka taloudellinen linja sekä tyytymättömyys hallituksen päätöksiin radikalisoi ihmisiä mellakoihin ja mielenosoituksiin. Yhteisöteatteri yritti tarjota mahdollisuutta purkaa tunteja turvallisessa ympäristössä taiteen keinoin ja yhdistää eri taustoista ja tilanteista tulevia tiiviimmäksi yhteisöksi. Kuitenkaan yhteisöteatteri ei ottanut suoraan kantaa suuriin, kansallisiin päätöksiin tai esimerkiksi Thatcherin henkilöähmoon ja hänen ympärilleen kasvaneeseen ideologiaan, joka taas 1980-luvun lopulla oli useiden vasemmistoteatterintekijöiden kritiikin aiheena. Kritiikki ei kuitenkaan ollut yhtä suoraa ja vahvaa, kuin aiempina vuosikymmeninä. Billingtonin mukaan 80-luku tappoi poliittisen teatterin.⁹⁰

2.3. Yhteisöteatterin ja yhteiskunnan suhde

Tässä luvussa palaan tiiviimmin yhteisöteatterin pariin luotuaani kehyksen sen toimintaympäristölle 1970–80-lukujen taitteessa eli miten yhteiskunta vaikutti yhteisöteatteriin. Seuraavaksi käsitelen sitä, miten yhteisöteatteri vaikutti yhteiskuntaan. Miksi jotkin ryhmät

⁸⁷ Baldry 1981, 10.

⁸⁸ Reynolds 1992, 90.

⁸⁹ Matarasso 2013, 220–225.

⁹⁰ Billington 2007, 295–298.

halusivat vaikuttaa yhteiskuntaan ja toiset uskoivat yksilön henkilökohtaisen muutoksen kannustamiseen?

Matarasson mukaan yhteisöteatteri ja -taide olivat pääsääntöisesti erityisen politisoituneita ja radikaaliin muutokseen tähtääviä 1970- ja -80-luvuilla. Tämän jälkeen osallistava taide on pyrkinyt tuomaan esiin sen parantavaa vaikutusta⁹¹.⁹² Yhteisötaide-termi alkoi olla kulunut ja vaikutti naivistiselta julkisen sektorin huonontumisen myötä 1980-luvun lopulla. Yhteisötaiteen harjoittajat kokivat, että eivät olleet saavuttaneet yhteisöjen parantamiseen ja poliittiseen ilmapiiriin liittyviä tavoitteitaan.⁹³ Kelly yhtyi tähän näkemykseen jo vuonna 1984 julkaisemassaan teoksessa. Hänen mukaansa 1960-luvulla liikkeen aloittaneet taiteilijat jakoivat samat arvot ja tavoitteet muiden radikaalien liikkeiden kuten maanalaisen median, organisoidun talonvaltauksen, Youth International Partyn ja Black Panther -liikkeen kanssa. Kuitenkin Kelly uskoi jo vuonna 1984 yhteisötaiteen hylänneen nämä ideaalit ja tavoitteet.⁹⁴ Yhteisöteatteriliike lähti hänen mukaansa liikkeelle taiteentekijöiden halusta voimaannuttaa yhteisön jäseniä taiteeseen osallistamisen avulla. Osallistamisen oli tarkoitus voimaannuttaa yksilöt toimimaan poliittisessa ilmapiirissä oman yhteisönsä hyväksi.⁹⁵ Arts Councilin näkemys vuonna 1976, vain kaksi vuotta sen hyväksytyä yhteisötaideprojektin rahoituksen piiriin, oli kuitenkin toinen: yhteisöteatterin tavoitteena oli voimaannuttaa taiteesta vieraantuneet yksilöt perinteisen taiteen pariin.⁹⁶ Yksi aikaisen yhteisötaiteen heikkouksia oli sen tekijöiden kykenemättömyys sopia taiteenmuodon tavoitteista, kirjata ylös käyttämiään tekniikoita ja arvioida tekemänsä työn tuloksia.⁹⁷ Ann Jellicoen *Community theatre and how to put it on* oli ensimmäisiä yrityksiä ohjeistaa myös muita toimimaan tiettyjen metodien mukaan ja selostaa miksi jokin asia toimii ja toinen ei.

Monet teatteritieteilijät, kuten Peter Reynolds kokevat, että yhteisöteatterin perimmäinen tarkoitus on muuttaa joko yhteisöä tai yhteiskuntaa ympärillä. Reynolds vertaa yhteisöteatteriliikettä jopa itä-Euroopan vallankumousliikkeisiin Neuvostoliiton loppuaikoina. Yhteisöteatteri loi Reynoldsin mukaan uuden, demokraattisen ja avoimen liikkeen vanhan,

⁹¹ ks. lisää teatterin parantavasta vaikutuksesta esim. Taylor, Philip. 2003. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth, NH: Heinemann.

⁹² Kelly 1984, 2; Matarasso 2013, 216–217.

⁹³ Matarasso 2013, 226.

⁹⁴ Kelly 1984, 1.

⁹⁵ Kelly 1984, 20–21.

⁹⁶ The Arts Council of Great Britain 1976, 7.

⁹⁷ Kelly 1984, 18–19, 21.

monoliittisen ja raskaan tilalle.⁹⁸ Kershawn mukaan yhteisöteatterissa oli potentiaalia olla sosiopoliittisesti kriittistä ja sen oli mahdollista tarjota vastakatse olemassa oleviin rakenteisiin.⁹⁹ Kuitenkin Reynoldsin mukaan prosessiin osallistuminen oli yhteisön jäsenille se vaikuttamiskanava – uusien taitojen oppiminen ja uudet verkostot ja itseluottamus oli se, jolla oli potentiaalia luoda sosiaalista muutosta. Näytelmät itsessään eivät usein tarjonneet yleisölle vastakatsetta.¹⁰⁰ Toiset, kuten tanskalainen yhteisötaiteilija John Andreasen taas näkivät yhteisötaiteen roolin jo 1980-luvulla yhteisöjen kollektiivista olemusta ja historiaa parantavana keinona.¹⁰¹

Vaikuttamiseen tähtäävässä teatterissa on kaksi pääsuuntaa – interventionalistinen ja reflektionistinen teatteri. Interventionalistinen teatterin tavoite on pyrkiä suoraan muutokseen teatterin kautta, kun taas reflektionistinen teatteri pyrkii herättämään katsojan ajattelemaan ympäröivää maailmaa kriittisesti. Teatteritieteilijä Michael Patterson on kerännyt seuraavaan taulukkoon olennaisimmat erot näiden kahden suuntauksen välillä:¹⁰²

REFLEKTIONISTINEN	INTERVENTIONALISTINEN
Realismi	Modernismi
Todellisuuden kuvantaminen	Todellisuuden analysoiminen
Objektiivinen	Subjektiivinen
Tunnistettava maailma	Itsenäinen maailma
Kokonainen	Fragmentoitunut
Sijoittuu usein nykypäivään	Sijoittuu usein menneisyyteen
Ihmisluento muuttumaton	Ihmisten käyttäytyminen muuttuvaa
Teot pohjautuvat hahmoon	Hahmo muodostuu teoista
Empatia	Etäisyys

⁹⁸ Reynolds 1992, 86.

⁹⁹ Kershaw 1992, 205.

¹⁰⁰ Reynolds 1992, 92.

¹⁰¹ Andreasen 1996, 73.

¹⁰² Patterson 2003, 24.

Psykologia	Yhteiskunta
Väittää olevansa suosittu	Väittää olevansa suosittu
Muutos pohtimalla maailmaa sellaisena, kuin se on	Muutos esittämällä vaihtoehtoja

Taulukko 1 Reflektionistinen ja interventiolastinen teatteri Patterson 2003

Tämä vertailu pätee mielestäni sekä teatterin lopputuotteeseen, näytelmään ja esityksiin että tuottamisprosessiin yhteisöteatterissa, sillä siinä jo prosessi vaikutti kohderyhmään, kuten ylempänä on todettu. Colway-metodi edustaa reflektionistista suuntausta yhteisönrakennuksessa ja näytelmän tuottamisprosessissa ja TCA:n metodi taas selkeästi interventionalistista suuntausta. Jellicoe ei sietänyt fragmentaarista esitystapaa, sillä se ei mukaillut suurien näytelmien esitystapaa.¹⁰³ Jellicoen näytelmien tarkoituksena oli samaistuttaa yleisö, sekä työryhmä, ihmisluonnon muuttumattomuuteen ja kylän historiaan esittämällä se siihen hetkeen resonoivalla tavalla. Suuntauksien ominaispiirteet kuitenkin ovat vain suuntaa antavia, eivätkä kaikki tunnusmerkit täyty CTT:n ja TCA:n tuotannossa – esimerkiksi CTT:n näytelmät sijoituivat menneisyyteen, eivätkä nykypäivään.¹⁰⁴ Colway Theatre Trustin näytelmät pyrkivät mahdollisimman objektiiviseen menneisyyden kuvastamiseen tutkimuksen kautta, kun taas Telford Community Arts kannusti yhteisön jäseniä analysoimaan tunteitaan ja ajatuksiaan yhteisöstä, sen merkityksestä ja menneisyydestä.¹⁰⁵ Alaluvussa 3.3. Yhteisön kertomukset itsestään käsittelen näytelmien aiheita ja niiden luomaa kertomusta yhteisöistä tarkemmin.

”CTT näkee roolinsa liittyvän koko yhteisöön. Me emme näe, että roolimme on kertoa ihmisille mitä heidän tulisi ajatella poliittisesti, tai mitenkään muutenkaan. Meidän mielestämme se olisi ylimielistä; se myös eristäisi puolet yhteisöstä. Me yritämme rakentaa yhteisöjä, emme jakaa niitä. Mielestämme toimiminen yhdessä muiden ihmisten kanssa on itsessään poliittinen ja inhimillistävä kokemus.”¹⁰⁶

¹⁰³ Peacock 1999, 114.

¹⁰⁴ Jellicoe 1987, 125.

¹⁰⁵ Jellicoe 1987, 134 & Woodruff 1989, 372.

¹⁰⁶ *”CTT sees its role as relating to the whole community. We do not see our role as telling people what they should think politically, or in any other way. We consider this would be arrogant; it would also alienate half the community. We are trying to help build communities, not divide them. We feel that co-operating with other people is in itself a political and humanising experience.”* Jellicoe 1987, 27.

Jellicoe näki yhteisön ensisijaisesti koko maantieteellisen yhteisön yhteisenä projektina, ei niinkään suoran poliittisen muutoksen välineenä. Erilaisten ihmisten yhdyntyminen oli ennemminkin projektin sivutuote, kuin sen päätarkoitus. Lopputulokseen keskittyminen näkyi myös lopullisen esityksen, tuotteen, tärkeydessä. Näytelmän piti noudattaa ”korkeimpia taiteellisia standardeja”, jotta se olisi antoisa yhteisölle. Jos yhteisö itse organisoi kaiken, ei lopputulos olisi yhtä korkealaatuinen.¹⁰⁷ Siihen, mitä olivat nämä standardit ja miksi niillä oli väliä palaan kolmannessa luvussa, joka käsittelee yhteisön roolia. TCA taas oli keskittynyt huomattavan paljon enemmän prosessiin, kuten kolmannessa luvussa tulee esiin.

Graham Woodruff, joka organisoii yhteisönäytelmiä Telfordissa, taas näki Jellicoen metodin tähtäävän yhteisön muuttumattoman luonteen säilyttämiseen.¹⁰⁸ Teoksessaan Jellicoe myös kuvasi ”hyvää” yhteisöä, johon näytelmäproduktio voi tuoda. Alueen asukkaiden vaihtuvuus ei saanut olla liian suurta, jotta ihmisillä olisi kytköksiä sekä alueensa historiaan, että kyky sitoutua näytelmäprojektiin kahdeksi vuodeksi.¹⁰⁹ Toisaalta siis pysyvyys ja muuttumattomuus oli välttämättömyys, mutta toisaalta se mielestäni rajasi ulos ihmisiä, jotka eivät vielä olleet sitoutuneet yhteisöön. Myös tutkija Edward Little näkee Ann Jellicoen teatterin konservatiivisen ja poliittisesti varovaisen luonteen ongelmallisena. Hänen mukaansa välttelemällä politiikkaa ja muutosta, Jellicoe ei voinut hyödyntää Colway-metodin koko potentiaalia yhteisöjen lujittamiseen ja parantamiseen.¹¹⁰

”Et voi manipuloida sosiaalisesti sillä tavalla, se ei toimi. --- Et voi... et ole Jumala.”¹¹¹

Jellicoe, kuten ylläolevasta lainauksesta käy ilmi, itse koki, että hänen roolinsa teatterialan ammattilaisena olevan yhteisön tukijana, ei sen muuttajana. Jellicoe koki mahdollisuutensa vaikuttamiseen rajoitettuna, sillä uskoi ihmisten tekevän valintansa itse, ei ohjailtuna. Tämä rajojen hakeminen ja määrittäminen näkyy produktiokutsuissa, jotka Jellicoe hylkäsi. Hänet kutsuttiin myös tuottamaan näytelmiä Brixtoniin ja Southwarkiin Lontoossa, mutta kuvaa haastattelussaan, että tutustuttuaan alueeseen näki naapuruston olevan turvaton ja kieltäytyi projektista. Brixtonin mellakat olivatkin vuonna 1981 yhden Iso-Britannian rajuimmista. Jellicoe pyydettiin myös yhdistämään Middlesbroughin alemman keskiluokkaisen ja

¹⁰⁷ Jellicoe 1987, 55.

¹⁰⁸ Woodruff 1989, 371.

¹⁰⁹ Jellicoe 1987, 44–45.

¹¹⁰ Little 1997, 16.

¹¹¹ *”You cannot social engineer in that way, it won’t work. --- You cannot... you’re not God.”* Jellicoe Dorneylle 2005, 20.

työväestön ”slummialueen” (kuten Jellicoe aluetta kutsuu) ihmiset. Tähänkään kutsuun hän ei kokenut kykenevänsä vastaamaan onnistuneella projektilla. Naapurustot olivat liian eriytyneitä ja kantoivat liikaa kaunaa toisiaan kohtaan. Nousukkaiden täyttämä puoli olisi Jellicoen mukaan kieltäytynyt työskentelemästä ”likaisten lapsien” kanssa ja huono-osaisemman puolen asukkaat inhosivat vastavuoroisesti keskiluokkaa. Hän koki, että ensin kummallekin alueelle olisi pitänyt järjestää oma produktio, joka olisi kannustanut innostuneimmat yksilöt yhteiseen projektiin, mutta ei olisi tuonut kokonaisia yhteisöjä sen lähemmäs toisiaan.¹¹² Jellicoe siis halusi tuottaa teatteria vain paikoissa, jotka olivat jo näennäisesti terveitä ja rauhallisia sen sijaan, että olisi toiminnallaan tähdännyt levottomuuksien rauhoittamiseen tarjoamalla luovan kanavan ongelmien ilmaisuun ja käsittelyyn. Vain menneitä traumoja pystyttiin Jellicoen näkemyksen mukaan käsittelemään draaman kautta. Kumpikaan ryhmistä ei toiminut lamasta pahiten kärsineillä alueilla pohjoisessa, Skotlannissa ja Walesissa, joissa työttömyys ja suhteellinen köyhyys oli suurinta.¹¹³ Kuitenkin alueilla toimi muita yhteisötaiteen ryhmiä, jotka tukivat alueen asukkaita.

Yleisön ja teatterin rooli oli perinteisesti vain nauttia esityksestä sellaisena, kuin se on heille tarkoitettu esitettävän. Yleisöä ei konsultoitu, heidän ei annettu luoda omia merkityksiään, vaan oletettiin heidän vain arvostavan esitystä heille ylhäältä tuotettuna tuotteena. Mielestäni tämän vuoksi Arts Council näki, että yleisöä tuli opettaa nauttimaan taiteesta, sen sijaan, että taidetta olisi muokattu vastaamaan yleisön kiinnostusta. Kuitenkin perinteisesti taiteentekijät jättävät teoksen tulkinnan katsojalle, koska heillä ei ole valtaa kokemukseen. Esimerkiksi näytelmät kertovat eri tarinaa kullekin katsojalle tämän henkilökohtaisten kokemusten ja ajatusmaailman perusteella. Tämän työn kolmannessa luvussa käsitelen osallisuuden dilemmaa taiteen tuottamisessa ja nauttimisessa. Yhteisöteatterin tekijät eivät halunneet vain kehittää kansan ymmärrystä ja arvostusta perinteisiä taiteenmuotoja kohtaan, vaan saada ihmiset aktiivisesti mukaan taiteen tuotantoon. Reynoldsin mukaan tätä vallitsevaa tilannetta oli mahdoton rikkoa rakenteiden sisältä – siksi yhteisöteatteriryhmät joutuivat aloittamaan työnsä tyhjästä, luoden kokonaan uutta.¹¹⁴ Tämä asenne ärsytti Arts Councilia suunnattomasti, joka uskoi perinteisiin taidetuotannon muotoihin.¹¹⁵ Kansliapäällikkö Shaw mainitsi useita ”hyökkäyksiä” Arts Councilin tavoitteita vastaan vuoden 1983 toimintakertomuksessa. Yhteisötaiteilijat olivat

¹¹² Dorney 2005, 20.

¹¹³ Peacock 1999, 22.

¹¹⁴ Reynolds 1992, 84–85.

¹¹⁵ The Arts Council of Great Britain 1976, 7.

kirjoittaneet eri lähteissä vastustavansa silloisia rakenteita taidemaailman sisällä luodakseen jotain aivan vastakkaista.¹¹⁶

Yksi muoto rakenteiden vastustamisessa oli se, että yhteisöteatteria ei esitetty perinteisissä teatteritaloissa. Woodruffin mukaan teatteritalot olivat ilmentymä olemassa olevista säännöistä, rakenteista ja etuoikeuksista, joten esitysten tuominen yhteisöjen omaan tilaan tai katutilaan vapautti yhteisöteatterin taideteollisuuden perinteistä ja mahdollisti myös poliittisen muutoksen, kun esitys ei ollut perinteiden kontekstissa.¹¹⁷

”Karnevaalin tarkoitus on, että se on tapahtumana riittävän suuri kattaakseen korkeimmat esteettiset pyrkimykset sekä huomioimaan yhteisölliset innostukset; ei ole vain yhteisöä tai taidetta, vaan molemmat toimivat yhdessä.”¹¹⁸

David Edgar kuvasi Jellicoen produktioita karnevaaleiksi – suuren luokan tapahtumiksi, jotka yhdistivät koollaan taiteen ja yhteisön saumattomaksi kokonaisuudeksi. Siinä missä Jellicoen karnevaalit olivat yhteisön yhteisen vahvuuden riemukulkua, olivat TCA:n ja Woodruffin näytelmät yksilön kokemuksen kautta vallanpitäjien karnevalisointia.¹¹⁹ Lisää näytelmien sisällöstä olen avannut lukuun 3.3. Yhteisön kertomukset itsestään. Karnevalisoinnin tarkoituksena oli asettaa vallitsevat käsitykset naurunalaiseksi, jotta katsoja voi käsitellä ja kyseenalaistaa niitä huumorin kautta. TCA asetti valtarakenteet näkyville ja asetti ne kontekstiin, jossa ne ja päättäjät vaikuttivat nurinkurisilta. Tällä mielestäni TCA pyrki muuttamaan ihmisten asenteita rakenteita kohtaan ja aktivoimaan muutosta yhteiskunnassa.

Peacockin mukaan perinteinen media oli valjastettu Thatcherin propagandakoneistoksi ja arvioi joka kolmannen isobritannialaisen lukeneen vuonna 1983 aikakaus- tai päivittäislehteä, joka tuki Thatcherin uudelleenvalintaa pääministeriksi.¹²⁰ Yhteisöteatteriliikkeellä olisi ollut mahdollisuus tarttua thatcherilaisuuden ongelmiin ja hallinnon aiheuttamiin ongelmiin produktioissaan ja näin tavoittaa monia kyseisiä lehtiä lukeneita ja näyttää toisen puolen thatcherilaisuudesta. Näin ei kuitenkaan tapahtunut. Suoraa poliittisuutta ja poliittisia aiheita

¹¹⁶ The Arts Council of Great Britain 1983, 9.

¹¹⁷ Woodruff 2004, 38–39.

¹¹⁸ “The point of a carnival is that it is an event of sufficient size and space to encompass both the most high aesthetic endeavour and the most untutored communal enthusiasms; not community or art but the two together.” Edgar 1985, 11.

¹¹⁹ Woodruff 2001, 335–340 & 2004, 33, 35, 41.

¹²⁰ Peacock 1999, 16: The Times, The Daily Telegraph, The Economist, The Mail, The Express, The Star ja The Sun.

kaihdettiin Jellicoen suositussa yhteisöteatterissa, koska hän halusi saada mahdollisimman monipuolisen otannan maantieteellisestä yhteisöstä mukaan näytelmään.¹²¹ TCA saattoi tarttua poliittisiin aiheisiin melko suoraankin, mutta ei koskaan kritisoinut koko valtion hallintoa tai puuttunut vaaleihin. Lisää näytelmien aiheista olen kirjoittanut luvussa 3.3. Arts Councilin mukaan poliittiset aiheet eivät myöskään olleet yhteisöjen keskuudessa suosittuja, vaan yhteisöt halusivat nauttia ajattomammista aiheista.¹²² Kumpikaan ryhmistä ei mielestäni tähännyt radikaaliin muutokseen, josta Matarasso puhuu artikkelissaan.¹²³ Molemmat keskittyivät ryhmistä itsestään lähtevään parantumiseen ja muutosvoimaan, jonka kautta pystyttiin tarkastelemaan omaa menneisyyttä ja nykyisyyttä. Muutos, jonka yhteisteatteri sai aikaan, oli henkilökohtaista muutosta, ei niinkään koko yhteisöä koskevaa mullistusta.¹²⁴

Yleisestä poliittisuuden karttelusta huolimatta TCA:n toiminta liittyi toisinaan hyvin suoranaisestikin politiikkaan, kun teatteriryhmä auttoi vuonna 1978 kampanjaa päiväkodin perustamiseksi Sutton Hilliin. TCA loi näytelmän *The Nursery School Play*, jota esitettiin kampanjan tapaamisissa, mielenilmauksissa sekä kunnan järjestämässä vappujuhlassa. TCA osallistui myös vuonna 1985 kampanjaan, joka yritti estää kaupungin puiston uudelleenrakentamisen viihdekeskukseksi tuottamalla videon *The Faceless Man Jumps through the HOOP*. Erityisen kiinnostavan tästä projektista tekee se, että kampanja oli suunnattu vastustamaan Telford Development Corporationin päätöstä. TDC oli kuitenkin tukenut viisi vuotta aiemmin TCA:n toimintaa merkittävällä summalla, kuten alaluvussa 2.1. esittelin. TCA tuki myös People's March for Job -mielenosoitusta vuonna 1981 tuottamalla mainosmateriaalia sekä ohjamaa marssiin. Sen lisäksi TCA:n ohjaama ryhmä Diggers Theatre Group esitti näytelmänsä *Welcome to the new Jerusalem*, jossa kritisoi jälleen TCD:tä. Kampanjat päättyivät TCA:n edustaman kannan voittoon, mutta sitä, mikä merkitys juuri yhteisöteatterilla oli kampanjoinnissa, on mielestäni mahdoton mitata.¹²⁵ Selkeää kuitenkin mielestäni on, että CTT vältteli suoraan politiikkaan ja päätöksiin osallistumista, kun taas TCA:n toiminta kiertyi sosiaalisen ja poliittisen muutoksen ympärille. Lisää näiden näytelmien sisällöstä kerron alaluvussa 3.3. Yhteisön kertomukset itsestään.

Jellicoen käyttämät palautelomakkeet tarjosivat vastaajalle mahdollisuuden valita kuinka onnistuneeksi kokivat esimerkiksi näytelmän roolin sosiaalisena katalyyttinä ryhmälle, kuinka

¹²¹ Jellicoe 1987, 44.

¹²² The Arts Council of Great Britain, 1979, 10--11.

¹²³ Matarasso 2013, 216–217.

¹²⁴ Matarasso 2013, 232.

¹²⁵ Woodruff 2004, 41 & 2001, 335–337.

paljon henkilökohtaista tyydytystä osallistujia sai osallistumisesta, kuinka paljon osallistujia koki omien taitojensa kehittyneen ja kokivatko osallistujat, että näytelmä toimi ponnahduslautana kylän omien taideprojektien kehittämiseksi.¹²⁶ Vastaavia palautekyselyitä ei TCA:lta ollut saatavilla tätä tutkimusta varten, jotta voisin verrata, kuinka ohjailtua palautteen anto oli. Molempien teatteriryhmien produktioihin osallistuneelta yhteisöltä kerätty palaute oli lähinnä positiivista, mutta ei keskittynyt kummankaan teatteriryhmän tavoitteisiin yhteisön tai ympäröivän yhteiskunnan parantamiseksi. Useimmat kommentoivat tavanneensa uusia, eri taustoista tulevia ihmisiä, ystäväystyneensä, auttaneensa yhteisöä ja lähentyneensä yhteisön jäsenten kanssa sekä oppineensa uusia taitoja.¹²⁷ Woodruff kuitenkin kuvaa myös reflektioivampaa lähestymistapaa TCA:n yhteisöteatterista saatuihin hyötyihin: osallistujat olivat löytäneet itsevarmuutta taiteelliseen ilmaisuun, joka kannusti muutamia hakeutumaan opiskelemaan ja työskentelemään yhteisötaiteen alalle, tunteneensa omistajuutta ja yhteenkuuluvuutta jaettujen kokemusten kautta.¹²⁸

Jellicoen järjestämissä produktioissa mukana olleet taas nostivat syvemmin kokemuksiaan esiin, kun SWA uhkasi vähentää CTT:n rahoitusta vuonna 1985. Jellicoen puolustajat kertoivat miten paljon näytelmäproduktio oli elävöittänyt kaupunkia, miten nuoret, kurittomat lapset ja teini-ikäiset olivat oppineet kurinalaisuutta, miten produktio oli helpottanut yksinäisyyttä ja luonut uutta yhteisöllisyyttä.¹²⁹ Trevor Jones, Jellicoen *Entertaining Strangers* näytelmään osallistunut paikallinen, jopa kirjoitti Guardianiin siitä, miten hänen mielestään CTT oli onnistunut tehtävässään, sillä ihmiset olivat saaneet uuden kokemuksen, joka avasi heidän silmiään taiteelle, sekä siksi, että näytelmä tavoitti 4 000 katsojaa 15 000 asukkaan kylästä – ison osan siis.¹³⁰ Toisaalta Jellicoe kertoo, että sillä, mitä tapahtui produktion jälkeen ei ollut niin väliä, koska produktio itsessään toi niin paljon elämää kaupunkeihin.¹³¹ Ajatus siitä, että Jellicoe ei olisi tavoitellutkaan pysyvää muutosta yhteisössä on hyvin ristiriitainen hänen muuhun ajatteluunsa verrattuna. Jellicoen toimintatapaa kritisoitiin jo 1980-luvulla sen vuoksi, että Jellicoe ei jatkanut toimintaa yhteisöissä näytelmäproduktion jälkeen. Tämän vuoksi draaman opettaja John Rudlin oli sitä mieltä, että Jellicoe ei voinut käynnistää mitään todellista muutosta yhteisöissä.¹³² Kuitenkin palautteet todistavat mielestäni, että muutosta tapahtui

¹²⁶ Jellicoe 1987, 292–293.

¹²⁷ Jellicoe 1987, 258, Woodruff 2004, 40.

¹²⁸ Woodruff 2004, 40–41.

¹²⁹ Jellicoe 1987, 259–261.

¹³⁰ Jones 1985, 14.

¹³¹ Jellicoe 1987, 261.

¹³² Saddler 1981, 9.

molempien teatteriryhmien produktioissa osallistuneiden mielissä myös pidemmällä aikavälillä. Kummankaan toiminnasta ei voi todistaa, että teatteri olisi muuttanut koko yhteisön ajatusmaailmaa tai toimintatapoja tai yhteiskuntaa ympärillä. Sen sijaan muutosta tapahtui yksilöissä.

Yhteisöteatteriryhmät eivät olleet ainoita, jotka yrittivät vaikuttaa yhteisöihin taiteen kautta. Suur-Lontoon kunnanvaltuusto (Greater London Council, GLC) rahoitti 1980-luvulla useita yhteisötaideprojekteja. GLC:n tavoitteena Peacockin mukaan oli politisoida taidetta ja luoda vastustusta 1980-luvun poliittista ilmapiiriä kohtaan. Thatcherin hallitus hajotti GLC:n vuonna 1986, koska se edusti viimeisiä uhmakkaita vasemmistoideologiaa puolustavia hallituksen elimiä.¹³³ Thatcherin hallinto oli siis valmis erottamaan sekä huoliaan julkisesti esiintuvia ministereitä että hajottamaan hallinnon itsenäisiä elimiä, mikäli niiden agenda ei vastannut konservatiivien ideologiaa. Muillekin urbaaneille alueille luotiin elvyttämisprojekteja, jotka nojasivat taiteeseen ja pyrkivät rauhoittamaan mellakoivia yhteisöjä esimerkiksi Lontoon Brixtonissa, Liverpoolissa sekä Manchesterissa vuonna 1981. Matarasson mukaan projektit eivät kuitenkaan rauhoittaneet kaupunkien asukkaita odotetusti.¹³⁴ Näille elvyttämisprojekteille kuitenkin Peacockin mukaan riitti rahoitusta Thatcherin hallinnolta, sillä urbaanien alueiden elvyttäminen sopi konservatiivien politiikkaan.¹³⁵ Arts Councilin tutkimuksen vuonna 1979 mukaan yhteisöteatteri esimerkiksi ei tavoittanut kuin keskiluokan, joten tavoittamattomuusongelma saattoi olla osa myös elvyttämisprojekteja. Lisäksi yhteiskunnalliset, kipeät aiheet, kuten lakot, maatalouden ja teollisuuden ongelmat, eivät yleisön parissa olleet niin suosittuja, kuin ”klassikkoteokset”.¹³⁶ Yleisö siis mahdollisesti halusi edelleen kokea teatterin pakopaikkana todellisuudesta, eikä siihen haluttu sitoutua ratkaisuna todellisiin ongelmiin.

Edellä olen luonut kehyksen sille, millaisessa ympäristössä yhteisöteatteria tehtiin 1970- ja 80-lukujen taitteessa. Seuraavaksi käsittelen, millaista yhteisöteatteria toimintaympäristössä tehtiin. Seuraavassa luvussa pohdin erilaisia yhteisöjä ja niiden osallistumista teatteriproduktioihin sekä sitä, miten yhteisöllisyyttä ja kertomusta itsestään rakennettiin teatterin keinoin.

¹³³ Peacock 1999, 40.

¹³⁴ Matarasso 2013, 224–225, Peacock 1999, 23.

¹³⁵ Peacock 1999, 216.

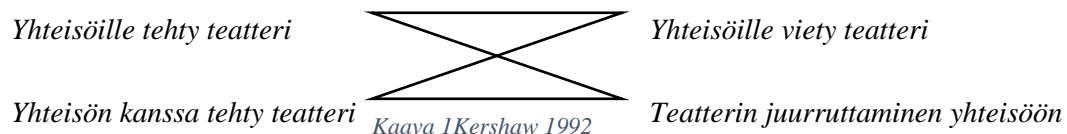
¹³⁶ The Arts Council of Great Britain 1979, 10–11.

3. Yhteisöllisyyden rakentaminen teatterissa

3.1. Teatteriryhmien rekrytointi ja representaatio

Edward Littlen tutkimuksen mukaan yhteisöt ovat tarpeellinen elementti, joka toimii yksilön ja yhteiskunnan välillä. Yhteisöjä voidaan muodostaa eri perustein. Tärkeimmät perusteet tässä tutkimuksessa ovat alueelliset ja ihmissuhteisiin tai kiinnostuksen kohteisiin keskittyvät yhteydelliset (*relational*) yhteisöt. Alueelliset yhteisöt muodostuvat maantieteellisesti asuinalueen, valtion, kunnan, naapuruston mukaan. Alueelliset yhteisöt ovat usein heterogeenisiä eivätkä erityisen sitovia tai tiiviitä. Alueellisten yhteisöjen rinnalla ja sisällä on useita erilaisia yhteydellisiä yhteisöjä, joihin yksilöt voivat kuulua. Yhteydelliset yhteisöt eivät ole sidottuja sijaintiin, vaan liittyvät etnisyyteen, perheeseen, luokkaan ja kiinnostuksen kohteisiin. Tällaiset yhteisöt ovat usein Littlen mukaan homogeenisiä ja niihin kuuluu yksilöitä, joilla on samanlainen arvomaailma ja ajatukset. Jokainen yksilö siis kuuluu useisiin erilaisiin yhteisöihin samanaikaisesti.¹³⁷ Kuten jo aiemmin tässä tutkimuksessa on tullut esille, keskittyivät sekä TCA että CTT alueellisiin yhteisöihin. Kummankin kohderyhmänä oli siis tietyn alueen ihmiset, eivät tiettyyn sosioekonomiseen tai kulttuuriseen ryhmään kuuluvat. Tässä alaluvussa pohdin sitä, kuka teatteriproduktioihin todellisuudessa pystyi osallistumaan ja miksi ne eivät todellisuudessa olleet saavutettavia kaikille.

Baz Kershaw määrittelee neljä erilaista lähestymistapaa yhteisöihin teatteria tuotettaessa. Teatteria tehdään yhteisöille, viedään yhteisöille, sitä tehdään yhteisöjen kanssa ja juurrutetaan yhteisöihin. Kershawn mukaan nämä kaikki lähestymistavat yhteisöön ja taiteeseen voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään sulkematta mitään vaihtoehtoa ulos.¹³⁸



Yllä olevan kaavion mukaan TCA:n ja CTT:n teatteri oli yhteisöille ja yhteisön kanssa tehtyä teatteria ensisijaisesti. Lisäksi ainakin Jellicoen kertomuksen mukaan hän onnistui

¹³⁷ Little 1997, 36–37.

¹³⁸ Kershaw 1992, 244.

juurruttamaan teatterin yhteisöön, sillä kiinnostus tehdä teatteria jatkui kylissä edelleen ja Jellicoeta kutsuttiin takaisin.¹³⁹ Tähän pyrkivät myös muut yhteisötaiteilijat. The Arts Council of Great Britain taas tavoitteli ja tuki projekteja, jotka veivät valmista taidetta uusiin paikkoihin, eikä niinkään kannustanut yhteisön omien näytelmien luomiseen, sillä se uskoi sellaisen toiminnan olevan lähempänä sosiaalityötä kuin oikeaa taidetta.¹⁴⁰

CTT:n ja TCA:n yhteisöteatterin perusajatuksena oli, että ne ovat avoimia kaikille. Niiden tehtävänä oli yhdistää yksilöistä yhteisö ja luoda mielekkäitä kohtaamisia ja saada mukaan kattava representaatio eri yhteiskuntaluokista. Jellicoen näytelmäproduktioissa oli kaiken kaikkiaan mukana yleensä 300–400 yhteisön jäsentä jollakin tavalla. Tämä on merkittävä osa kyläyhteisöstä, sillä Jellicoe työskenteli yleensä 3 000–5 000 hengen kylissä. Itse esityksissä lavalla oli tyypillisesti 80–150 henkeä, mutta taustatyöhön, kuten lavastukseen, puvustukseen ja varainhankintaan osallistui paljon ihmisiä.¹⁴¹ Peacockin mukaan Jellicoen teatterin voima olikin nimenomaan osallistujien määrässä.¹⁴² Osallistava teatteri pystyi kuitenkin keskittymään myös pienempiin yhteydellisiin yhteisöihin, joiden yksilöitä yhdistää esimerkiksi sukupuoli tai etnisuus. Tällainen teatteri on usein tarkoitettu antamaan ääni spesifille vähemmistölle, joka historiallisesti on ollut hiljainen tai hiljennetty, eikä yhdistämään erilaisia yksilöitä. Woodruff tavoitteli tätä äänen antamisen periaatetta työssään TCA:ssa.¹⁴³ Tämä ulottuvuus yhteisöteatteriin tuli kuitenkin vasta käsittelemäni ajanjakson perintönä. Seuraavaksi pohdin sitä, kenellä ja miksi juuri heillä oli todellisuudessa mahdollisuus osallistua produktioihin.

Siinä missä TCA keskittyi vain Telfordin alueeseen, liikkui CTT ympäri lounais-Englantia. Arts Council näki molempien tapojen olevan hyväksyttäviä yhteisötaiteen muotoja.¹⁴⁴ Ann Jellicoen ensimmäisen yhteisönäytelmäproduktion, *The Reckoningin* jälkeen Jellicoeta kutsuttiin tuottamaan yhteisönäytelmiä muihinkin lähikuntiin. Jellicoe kuitenkin valitsi kutsuista vain hänestä kiinnostavimmat kohteet. Hän halusi työskennellä maaseutuyhteiskunnissa, sillä koki, että maaseudulla ei ollut mahdollisuuksia nauttia taiteellisesta ilmaisusta tarpeeksi.¹⁴⁵ Jellicoen aikana Colway Theatre Trust seurasikin kutsuja

¹³⁹ Jellicoe 2008.

¹⁴⁰ The Arts Council of Great Britain 1979, 8.

¹⁴¹ Jellicoe 1987, 3–41.

¹⁴² Peacock 1999, 114.

¹⁴³ Woodruff 2001,

¹⁴⁴ The Arts Council of Great Britain 1976, 14.

¹⁴⁵ Jellicoe 1987, 8,10.

paikkakunnille, joiden yhteisöt olivat kohtuullisen hyvinvoivia, eikä pyrkinyt asettautumaan neuvottelijaksi kriisissä olevien yhteisöjen keskelle.¹⁴⁶

Sen lisäksi, että maaseudulla yhteisönäytelmäproduktiot olivat tervetulleita, Jellicoen mukaan maaseudulla toimiessa yhteisönäytelmiin oli myös mahdollista saada laaja otanta ihmisiä eri sosiaalisista luokista. Kaupungissa toimiessa produktion olisi pitänyt keskittyä vain yhteen naapurustoon, joka olisi ollut liian homogeeninen yhteisö.¹⁴⁷ Tätä tukee tutkija John Somersin näkemys siitä, että maaseudulla tärkeät perinteet olivat katoamassa ja sosiaalinen fragmentoituminen nousussa. Ihmiset olivat hyvin eri tilanteissa eivätkä voineet muodostaa yhteydellisiä yhteisöjä, vaikka asuivatkin lähellä toisiaan.¹⁴⁸ Peacockin mielestä alueelliset yhteisöt, joita yhdisti vain yhteinen asuinpaikka, ei mikään kiinnostuksen kohde tai sosiaalinen suhde, eivät pystyneet luomaan transformatiivista, muutoksen saavuttavaa yhteisöteatteria.¹⁴⁹ Uskon, että tämä transformatiivisuuden puute johtui nimenomaan poliittisuuden välttelystä, josta olen kertonut etenkin Jellicoen toimintaperiaatteiden kautta luvussa 2.3. Yhteisöteatterin ja yhteiskunnan suhde. Axe Valley yritti luoda Jellicoen kanssa tekemänsä näytelmän *The Tide* jälkeen oman produktionensa, mutta yhteisön jäsenet yrittivät saada entistä laajemman otannan ihmisiä mukaan ja projekti ei koskaan valmistunut. Tarkoituksena oli yhdistää koko laaksollinen ihmisiä, mutta se ei onnistunut.¹⁵⁰ Yhteisö ja yksilöt eivät olleet siis valmiita työskentelemään yksin, ilman ammattilaisista koostuvaa työryhmää.

Jellicoe halusi, että kaikilla yhteisön jäsenillä olisi mahdollisuus osallistua näytelmän tuottamiseen jollain tavalla. Sen vuoksi hän ei koskaan kieltänyt ketään osallistumasta produktion – oli yksilöiden taitotaso mikä tahansa.¹⁵¹ Samalla tavalla TCA:n teatterityöpajoihin olivat tervetulleita kaikki sosiaalisesta asemasta, etnisyydestä, sukupuolesta tai seksuaalisuudesta välittämättä Telfordin alueella. TCA:n työ keskittyi erityisesti työväenluokkaan, koska Woodruff halusi korostaa sitä, että työn muuttuessa jälkiteolliseksi työväenluokka ei ole katoamassa mihinkään vastoin yleistä käsitystä. ”Uusi” työväenluokka jälkiteollisessa yhteiskunnassa koostui tehdastyöntekijöiden sijaan kasvavan palvelualan työntekijöistä.¹⁵² Woodruff koki erityisen häiritsevänsä sen, että Arts Council olisi halunnut hänen järjestävän erillisiä, nimettyjä ryhmiä prioriteettivähemmistöille, kuten etnisille

¹⁴⁶ Little 1997, 54.

¹⁴⁷ Jellicoe 1987, 44.

¹⁴⁸ Somers 2009, 249.

¹⁴⁹ Peacock 1999, 120–121.

¹⁵⁰ Jellicoe 1987, 14.

¹⁵¹ Jellicoe 1987, 27 & Jellicoe 2008.

¹⁵² Woodruff 2004, 31.

vähemmistöille, nuorille tytöille, työttömille, vanhuksille, naisille, homoseksuaalisille ja kehitysvammaisille. Tämä olisi eittämättä helpottanut Arts Councilin arviointityötä yhteisöteatterin vaikutuksista. Sen sijaan työpajojen oli tarkoitus tuoda yhteen yksilöitä erilaisista yhteydellisistä yhteisöistä, joilla oli yhteisiä kokemuksia.

Woodruffin mukaan TCA:n ryhmät koostuivatkin useimmiten vähemmistöjen edustajista, vaikka heitä ei erityisesti houkuteltu mukaan, vaan annettiin tietoa ja tilaisuus osallistua riippumatta siitä millaisia vähemmistöjä he edustivat. ~~Woodruffin mukaan~~ Työpajoissa kävi lähinnä naisia, tummaihoisia sekä työttömiä yhteisön jäseniä.¹⁵³ Uskon, että Woodruff halusi, että yhteisiä kokemuksia käsittelee mahdollisimman laaja otanta, representaatio eri taustoista tulevia, jotta keskustelu ja ideat olisivat mahdollisimman monipuolisia. Mielestäni esimerkiksi työttömällä, joka oli korkeasti koulutettu ja kouluttamattomalla työttömällä tai esimerkiksi rodun tai sukupuolen vuoksi työsyrijintää kokeneella oli erilainen käsitys siitä, mitä työnhaku ja siihen liittyvät tunteet olivat. Esimerkiksi Lontoossa taas Suur-Lontoon kunnallisvaltuusto rahoitti 1980-luvulla yhteisöteatteriprojekteja, jotka keskittyivät yhteydellisten yhteisöjen kohtaamiseen etsimällä nimenomaan eri vähemmistöihin kuuluvia yhteen vastoin teatterintekijöiden yleistä trendiä.¹⁵⁴ Osa yhteydellisten yhteisöjen viehätysvoimaa oli mielestäni se, että vähemmistöjä yhteen keräämällä, oli helppoa tulkita tuloksia niin, että näin oli annettu vähemmistölle mahdollisuus edustaa itseään taidekentällä. Toisaalta ylhäältä tuleva vähemmistöjen edustajien yhteen niputtaminen etenkin rodun, uskonnon, sukupuolen tai seksuaalisuuden perusteella näyttäytyisi nykyperspektiivistä syrjinnältä.

Edward Littlen mielestä tämä avoimuus ei kuitenkaan ollut tarpeeksi varmistamaan tarpeeksi laajan otoksen eri taustoista tulevia yksilöitä alueellisesta yhteisöstä. Jellicoen tapa lähteä yhteisön johtajahahmoista liikkeelle vahvasti jo olemassa olevia valtarakenteita, eikä sallinut tilaa hiljaisille vähemmistöille saada äänensä kuuluviin.¹⁵⁵ Kunnan viralliset ja henkiset johtajat toimivat ensisijaisina motivaattoreina ja sitouttajina näytelmäproduktioihin. Kun Jellicoe sai nämä avainhenkilöt sitoutumaan produktioon, oli ”tavallisten” ihmisten myös helppo tulla mukaan tämän luottamuslauseen myötä – sitoutuminen leviää yksilöiden omien suhteiden kautta.¹⁵⁶ Jellicoe myös vei jaettavia lehtisiä ja kiinnitti mainoksia paikkoihin, jotka oli huomannut tärkeiksi yhteisöissä: kouluille, kunnantaloille, kirkkoihin, kauppoihin. Pääasiassa

¹⁵³ Woodruff 1989, 371 & Woodruff 2004, 31-32.

¹⁵⁴ Peacock 1999, 40.

¹⁵⁵ Little 1997, 54-55.

¹⁵⁶ Jellicoe 1987, 60-62.

hän kuitenkin luotti sanan produktiosta kulkevan ihmiseltä toiselle.¹⁵⁷ Woodruff sen sijaan kiersi tiiminsä kanssa ympäri kaupunkia ovelta ovelle kertoen vireillä olevista työpajoista. TCA pyrki välttämään kontaktin ottamista yksilöihin valmiiden organisaatioiden kautta, jotta samoista asioista kiinnostuneet pyrkisivät yhteen orgaanisesti ja omasta halustaan. Olemassa olevat organisaatiot halusivat Woodruffin mukaan myös rajoittaa sitä, mistä TCA sai puhua yhteisön jäsenille.¹⁵⁸ Yhteisönäytelmä loi ympärilleen uuden yhteisön, jota yhdisti motivaatio luoda taideteos yhdessä, mutta yhteisö koostui yleensä jo valmiiksi aktiivisista, verkostoituneista ja johtamistaitoisista yksilöistä sen sijaan, että valta olisi siirtynyt niille, joille sitä ei yleensä ole. CTT:n tavoite oli yhdistää erilaisista taustoista tulevat yhdeksi yhteisöksi, oli TCA:n tavoite yhdistää samoin ajattelevat toisiinsa.

Vuonna 1979 Arts Council toteutti tutkimuksen, jossa mitattiin yhteisöjen osallisuutta pienimuotoisiin yhteisöteatteriprojekteihin. Valitettavasti tutkimusta kokonaisuudessaan ei ollut saatavilla, joten joudun luottamaan Arts Councilin tarjoamaan tiivistelmään tuloksista. Tiivistelmän mukaan yhteisöteatteri ei tavoittanut merkittävästi uutta yleisöä. Tutkimuksen mukaan produktioihin osallistui lähinnä sama sosio-ekonominen luokka, joka kävi myös katsomassa perinteistä teatteria: keskiluokka, jolla oli korkea koulutustaso.¹⁵⁹ Tulokset olivat ristiriidassa teatterintekijöiden omiin kertomuksiin yhteisöteatterin osallistamisesta, kuten ylempänä on kerrottu. Tutkimuksen tulokset noudattavat mielestäni oletettuja tuloksia CTT:n ja TCA:n rekrytointiprosessissa: kaikille annettiin tilaa ja mahdollisuus, mutta eri luokkia ja yhteisöjä ei erityisesti houkuteltu mukaan, kuten aiemmin tässä tutkimuksessa todettiin. Kuitenkin Arts Councilin puheenjohtaja William Rees-Moggs oli tyytyväinen vuonna 1984 paikallisten teatterintekijöiden toimintaan etenkin siinä, miten hyvin he toimivat yhteisöjen tarpeet ja kiinnostuksen kohteet huomioon ottaen.¹⁶⁰

Matarasson mukaan tärkein syy, miksi vapaaehtoiset sitoutuivat teatteriprojekteihin, oli se, että he kokivat työnsä sitovan heidät tiukemmin yhteisön jäseniksi ja he uskoivat vapaaehtoistyön tarjoavan heille mahdollisuuden vastata yhteisönsä tarpeisiin.¹⁶¹ Mielestäni myös se, että yhteisö sai valtaa ja pääsi osalliseksi tuottamaan jotain uutta ja heidän mielipiteensä otettiin huomioon, oli myös osasyynä sitoutumiseen. Yhteisön jäsenet tunsivat itsensä tärkeiksi, kun tunnetut teatterintekijät asettuivat heidän kanssaan samalle tasolle. Parhaimmillaan innostus

¹⁵⁷ Jellicoe 1987, 274–275, 280.

¹⁵⁸ Woodruff 2004, 36.

¹⁵⁹ The Arts Council of Great Britain 1979, 10.

¹⁶⁰ The Arts Council of Great Britain 1985, 2.

¹⁶¹ Matarasso 2013, 236.

juurtui yhteisöön niin vahvasti, että yhteisöjen sisällä kehittyi uusia yhteisöteatteriprojekteja oma-aloitteisesti. Jellicoe kertoo työnsä jättäneen niin suuren jäljen Dorchesteriin, että paikalliset perustivat Dorchester Community Plays Associationin jatkaakseen teatteriproduktioiden tuottamista itse.¹⁶²

Yhteisöteatteria ei myöskään voinut alkaa tekemään kuka tahansa ammattilainen. Jellicoe kuvaa haastatteluissaan ja kirjassaan miten todella moni sai pientä palkkaa tai teki töitä ilmaiseksi.¹⁶³ Yhteisöteatteriprojektien toteuttamiseksi tarvittiin siis myös ammattilaisilta alkupääomaa ja vakavaraista taloutta – itseään sillä ei voinut elättää. Myös rahoittajatahona Arts Council myönsi taloudellisen epävarmuuden realiteetit.¹⁶⁴ Myös yhteisötaiteen tekijät ryhmittivät eri tavoin. Aluksi yhteisötaidetta tekevät ammattilaiset perustivat itselleen oman yhdistyksen, *The Association of Community Artists* (ACA). Yhdistys mahdollisti verkostoitumisen yhteisötaiteen tekijöiden kesken ensin kansallisella tasolla ja lopulta alueellisissa, pienemmissä yhdistyksissä. ACA:n rinnalle perustettiin 1980-luvulla alueellisia yhdistyksiä, *The Association for Community Arts* (AfCA), jotka olivat avoimempia ja toivottivat tervetulleeksi kaikki yhteisötaiteesta kiinnostuneet.¹⁶⁵ Tässä näkyy vahvasti erottelu tekijöihin ja niihin, joita ohjataan. Jeffersin mukaan tämä muutos kohti avoimempaa yhdistystä johti siihen, että yhteisötaiteen tekijöillä ei ollut enää paikkaa, jossa kokoontua ilman, että teatterin rahoittajat olivat mukana.¹⁶⁶ Kelly taas kritisoi vahvasti ACAa, jonka jäseneksi hyväksymisen perusteet liittyivät vahvasti siihen, mitä taiteilijat eivät tehneet, sen sijaan, että se olisi määritellyt mitä yhteisötaide oikeastaan oli.¹⁶⁷

3.2. Yhteisön rooli produksioissa

Vuonna 1974 yhteisötaidetta tutkimaan perustettu toimikunta määritteli, että yhteisötaidetta yhdistävät tekijät eivät liittyneet taiteen muotoon tai ilmaisutapaan, vaan pikemminkin siihen, mitä taide tavoitteli. Sen tuli keskittyä prosessiin, joka toi yhteen yhteisön jäseniä ja voimaannutti ihmisiä toteuttamaan taiteellista potentiaaliaan, ei lopputulokseen, ja pyrki aktiiviseen muutokseen yhteisön sisällä. Yhteisötaidetta ei kuitenkaan tullut sitoa vain tietyille maantieteelliselle alueelle, vaan toimijat olivat vapaita liikkumaan alueelta toiseen, kunhan

¹⁶² Jellicoe 1987, 41.

¹⁶³ Baldry 1981, 10, Dorney 2005, Jellicoe 2008, Jellicoe 1987, 173.

¹⁶⁴ The Arts Council of Great Britain 1982, 6.

¹⁶⁵ Jeffers 2017b, 37.

¹⁶⁶ Jeffers 2017b, 37.

¹⁶⁷ Kelly 1984, 12–13.

pyrkivät toteuttamaan ylhäällä määritettyjä tavoitteita.¹⁶⁸ Tässä alaluvussa analysoin sitä, millä ehdoilla yhteisö sai toimia kulttuurin tuottajana yhteisöteatteriproduktioissa.

Teatteria oli aina ympäröinyt tietty mystisyys; keitä näyttelijät todella olivat ja miten he saivat töitä? Miten näytelmä muodostui ja mitä kaikkea sen tuottamiseen tarvittiin? Yhteisöteatteri pyrki raottamaan tätä sovittua mystisyyden ja konventioiden verkkoa tarjoamalla tavalliselle, korkeakulttuuria vieroksuvalle, kansalle. Mystisyyttä hälvennettiin sillä, että jokainen, joka halusi osallistua produktion sai osallistua näyttelemiseen, tuottamiseen, käsikirjoittamiseen, ohjaamiseen tai mihin tahansa toimeen. Yhteisön sisällä jaettiin opittua eteenpäin kokemusten kautta.¹⁶⁹

Kulttuurin saavutettavuuteen ja oikeuteen tuottaa sitä suhtauduttiin kahdella eri tavalla. Kulttuuridemokraattisen näkemyksen (*cultural democracy*) mukaan kulttuuri ja taide nähdään demokratisoituna prosessina, johon yhteisöt osallistuvat luoden omannäköistään taidetta ilman vaatimusta tarkasta muodosta ja sisällöstä. Kulttuurin demokratisointi (*democratization of culture*) taas edustaa näkökantaa, jonka mukaan kulttuuri nähdään valmiina, määritettynä tuotteena, jota levitetään sivistymättömien pariin ja samalla opetetaan heitä nauttimaan todellisesta taiteesta – taide ja kulttuuri siis tuodaan saataville, mutta sitä ei mukauteta eri tarpeisiin.¹⁷⁰ Kulttuurin demokratisoimisen hengessä 1970-luvun alussa Arts Council lisäsi budjettiinsa kohdan ”kiertäminen” (*touring*), jonka tavoitteena oli taata suurille produktioille mahdollisuus viedä näytöksiä Lontoon ulkopuolelle. Saavutettavat kaupungit olivat kuitenkin yhä harvassa, sillä kiertäminen oli kallista.¹⁷¹ Vuonna 1980 erilaiset järjestöt alkoivat kehittää myös systemaattisia projekteja, jotka toivat ammattilaisten tekemää teatteria maaseudulle.¹⁷²

Britannian taideneuvoston yhtenä tavoitteena oli kehittää ja parantaa tietoa ja ymmärrystä taiteesta sekä taiteenharjoittamista ja tuoda taidetta paremmin saataville joka puolelle Britanniaa. Yhteisötaidetta tutkinut toimikunta huomauttikin vuonna 1974, että vaikka yhteisötaidetta ei ehkä voida arvostella perinteisillä kriteereillä, oli siinä potentiaalia kehittyä ”kunnolliseksi” taiteenmuodoksi. Tärkeämpää oli kuitenkin se, miten yhteisötaide mahdollisti saavutettavuuden ympäri maata – vaikkakaan ei perinteisellä tavalla. Tarkoitus ei siis ollut tuoda perinteistä taidetta syrjäisille seuduille, vaan luoda itse uutta taidetta.¹⁷³ Kuitenkin jo

¹⁶⁸ The Art Council of Great Britain 1974a, 12, 15–16.

¹⁶⁹ Reynolds 1992, 91–92.

¹⁷⁰ Evrard 1977; Kelly 1984, 100; Little 1997, 29–30.

¹⁷¹ The Art Council of Great Britain 1975, 17–18.

¹⁷² Matarasso 2007, 451.

¹⁷³ The Art Council of Great Britain 1974a, 9–10.

vuonna 1976 Arts Councilin puheenjohtaja paroni Gibson¹⁷⁴ suhtautui halveksuen kulttuuridemokraattiseen toimintaan, jota Arts Council oli alkanut rahoittaa keskellä vaikeita aikoja¹⁷⁵.

”Uusi oppi, jota me vastustamme, nostaa kuitenkin päätään. Se on usko, että koska standardit ovat asettaneet perinteiset taiteenmuodot ja koska nuo muodot eivät miellytä suuria massoja ihmisiä, on laadun konsepti ”merkityksetön”. Termin kulttuuridemokratia ovat herättäneet ne, jotka ajattelevat näin, kuvaillakseen menettelytapaa, joka hylkää jaottelun hyvän ja pahan välillä ja vaalii romanttista mielikuvaa siitä, että ihmisissä on sisällään ”kulttuurinen dynaamisuus”, joka voi herätä vain, jos heidät vapautetaan kulttuurisista arvoista, jotka tähän mennessä on hyväksynyt eliitti, ja ”keskiluokkien kulttuurikolonialismista”, kuten eräs eurooppalainen ”kulttuuriekspertti” ilmiötä lähiaikoina kutsui.”¹⁷⁶

Gibsonin kirjoituksen mukaan Arts Council ei ollut tyytyväinen yhteisötaiteen kehityskulkuun, vaan halusi yhteisötaiteen tuottavan tarkkaa muotoa ja standardeja noudattelevia teoksia, joka opettaa osallistuneita yhteisön jäseniä nauttimaan myös muusta hyväksytystä taiteesta.¹⁷⁷ Näytelmiä arvosteltiin esimerkiksi näyttelijöiden uskottavuuden mukaan, draamankaaren ja kerronnan vaikuttavuuden mukaan.¹⁷⁸ Teatterikriitikko Allen Sandler summasi vuonna 1978 odotukset yhteisöteatterista (amatööriteatterista) sanoen, että mennessään katsomaan Jellicoen *The Reckoning* -näytelmää, eivät hänen odotuksensa olleet korkealla, sillä yleensä yhteisöteatteri oli yhdistelmä valtavaa innokkuutta ja matalia standardeja.¹⁷⁹ Yksin, ilman ammattimaista ohjausta, yhteisöt eivät varmasti olisikaan tuottaneet ”korkealaatuista” taidetta, mutta yhteisötaiteilijat ohjasivat kokemattomien yksilöiden toimintaa, voitiin luoda epäperinteisesti perinteistä taidetta – Jellicoen teatteri on tästä malliesimerkki. 1960- ja -70-

¹⁷⁴ Financial Timesin, The Economistin ja Pearsonin johtaja. Kustannusalan businessmies.

¹⁷⁵ “The arts in hard times” oli koko vuosikertomuksen otsikko. Puheenjohtajan tervehdysten sisältö keskittyi siihen, millaista taidetta vaikeina aikoina voi rahoittaa.

¹⁷⁶ “There is, however, a new creed emerging, to which we are totally opposed. This is the belief that because standards have been set by the traditional arts and because those arts are little enjoyed by the broad mass of people, the concept of quality is ‘irrelevant’. The term cultural democracy has been invoked by those who think in this way, to describe a policy which rejects discrimination between good and bad and cherishes the romantic notion that there is a ‘cultural dynamism’ in the people which will emerge if only they can be liberated from the cultural values hitherto accepted by an elite and from what one European ‘cultural expert’ has recently called ‘the cultural colonialism of the middle classes’.” The Arts Council of Great Britain 1976, 7.

¹⁷⁷ The Arts Council of Great Britain 1976, 7.

¹⁷⁸ Woodruff 2001, 281.

¹⁷⁹ Sandler 1978, 13.

luvuilla nousseet kokeelliset teatterimuodot, joita Woodruff suosi, eivät olleet Arts Councilin mieleen, joka kaipasi klassikoita, jotka puhuttelevat pitkään. Woodruff myös pyrki vaikuttamaan mahdollisimman vähän tarjoamalla omia taiteellisia ideaalejaan näytelmien tekoon.¹⁸⁰ Yhteisöteatterintekijät lainasivat interventionistisia piirteitä teoksiinsa ja pyrkivät tekemään niitä mahdollisimman eri kannalta kuin vakiintunutta teatteria tehtiin – tavoittaakseen ne, joita ei yleensä tavoitettu. Todellisuudessa siis rahoittajatahon ja rahoitettavien projektien tavoitteet ja halut eivät kohdanneet. Kansliapäällikkö Shaw nosti Arts Councilin toimintakertomukseen vuonna 1979 seuraavan lainauksen Arts Councilin toteuttamasta yhteisötaiteen tekijöiden kyselystä:

”Täytyy ymmärtää, että niin kutsuttu kulttuuriperintö, joka teki Euroopasta mahtavan, Bachit ja Beethovenit, Shakespearet ja Dantet, Constablet ja Titianit, ei enää viesti mitään suurimmalle osalle Euroopan väestöstä... Se on porvarillista ja sen vuoksi merkityksellistä vain sille ryhmälle.

2000-luvun suurin taiteellinen petos on ollut väittää kaikille, että tämä on myös heidän kulttuurinsa. The Arts Council of Great Britain perustettiin tälle pohjalle.”¹⁸¹

Shawn mukaan lainaus oli peräisin naiselta, joka oli yhteisötaiteilija, mutta ei antanut kirjoittajasta enempää tietoa. Tämä lainaus tiivistää yhteisöteatterintekijöiden mielialan täysin – he halusivat luoda jotain uutta, joka resonoi ”tavallisen kansan” parissa. Vuonna 1983 Shaw esitti samanlaisen väitteen ”sosialistitaiteilija” Su Bradenin teoksesta *Artists and People*, joten uskon, että alkuperäisen vastauksen kyselyyn on antanut Braden. Shaw oli vuonna 1979 erittäin tuohtunut lainauksesta¹⁸² – ehkä sen vuoksi, että kansliapäällikkönä joutui käsittelemään apurahahakemuksia päivittäin tietäen, että Arts Councilin rahat eivät riitä kaikkeen. Viimein kuitenkin vuonna 1983 Shaw myöntää olevansa osittain samaa mieltä Bradenin kanssa siinä, että porvarillinen kulttuuri ei ole avointa kaikille, koska kaikilla ei ole sen vaatimaa koulutusta. Shaw kuitenkin uskoi, että kaikkien tulisi nauttia tästä kulttuurista ja kansalaisia piti kouluttaa

¹⁸⁰ Hawthorne 1978, 9.

¹⁸¹“It must be understood that the so-called cultural heritage which made Europe great – the Bachs and Beethovens, the Shakespeares and Dantes, the Constables and Titians – is no longer communicating anything to the vast majority of Europe's population... It is bourgeois culture and therefore only immediately meaningful to that group. The great artistic deception of the twentieth century has been to insist to all people that this was their culture. The Arts Council of Great Britain was established on this premise.” The Arts Council of Great Britain 1979, 9.

¹⁸² The Arts Council of Great Britain 1979, 9–10.

nauttimaan siitä muusta taustasta huolimatta.¹⁸³ Arts Council siis piti edelleen yhtä tiettyä taiteenmuotoa toisia ylempänä, perinteistä, klassista teatteritaidetta, eikä puhu niinkään uudenlaisten taidemuotojen luomisesta.

Monesti kuitenkin yhteisöteatteriprojektien sivutuotteena toteutui myös Arts Councilin tavoite saada ihmiset nauttimaan valmiista kulttuurituotteista, kun yhteisöt esittivät näytelmiään läheisilleen – näihin esityksiin osallistuttiin alemmalla kynnyksellä, kuin ulkopuolelta tuotuun näytelmään. Arts Council oli hyvin huolissaan kulttuurituotteiden laadusta ja halusi varmistaa korkean tason myös tulevaisuudessa, vaikka suuri yleisö nauttisikin tuotteista enemmän.¹⁸⁴ Myös Ann Jellicoe oli huolissaan yhteisötaiteen laadusta ja halusi varmistaa omien näytelmiensä olevan taiteellisesti korkealaatuisia. Jellicoele oli tärkeää, että näytelmät mukailivat suurilla näyttämöillä nähtyä perinteistä teatterityyliä, jotta osallistujilla olisi olo, että he tekivät jotain merkittävää.¹⁸⁵ Näin mielestäni Jellicoe tuki Arts Councilin tavoitteita tehokkaasti, vaikka ajautuikin sen kanssa moniin riitoihin rahoituksesta.¹⁸⁶ Monilla taiteen tekijöillä oli kuitenkin hyvin erilainen näkemys siitä, mikä heidän projektiansa tavoite oli: yksilön voimaantuminen ja luomisvoiman kannustaminen oli tärkeintä. Graham Woodruff ei monien muiden tavoin keskittynyt lopputuotteen normeihin, vaan keskittyi prosessiin.¹⁸⁷

Colway Theatre Trust ja Telford Community Arts näkivät yhteisön roolin näytelmien tuottajina hyvin eri tavoin. CTT:n näytelmät käsikirjoitettiin niin, että kirjailija konsultoi yhteisön jäseniä omasta historiastaan ja sen jälkeen loi mieleisensä käsikirjoituksen.¹⁸⁸ Howard Barker myönsi, että kirjoittaessaan *Poor Man's Friend*ä, hän ei tutustunut yhteisön historiaan kovinkaan syvästi, vaan etsivät vain aiheen, joista halusi kirjoittaa.¹⁸⁹ TCA luotti työpajoihin osallistujien tuottavan oman teemansa ja harjoitusten perusteella käsikirjoituksenkin. Työpajan ohjaaja antoi jonkin kysymyksen tai aiheen, jonka tiimoilta ryhmä keskusteli ja vaihtoi ajatuksia ohjaajan avustavien kysymyksien avulla, kunnes useampien tapaamiskertojen aikana he päätyivät itselleen merkityksellisten aiheiden pariin, jotka muodostivat näytelmän tuntemuksiensa kautta.¹⁹⁰ Näytelmien luomaa narratiivia yhteisöstä käsittelen seuraavassa alaluvussa tarkemmin.

¹⁸³ The Arts Council of Great Britain 1983, 8.

¹⁸⁴ The Arts Council of Great Britain 1979, 8, 10.

¹⁸⁵ Jellicoe 1987, 55, Peacock 1999, 114.

¹⁸⁶ Jellicoe 1987, 27–28, 35–36.

¹⁸⁷ Woodruff 1989.

¹⁸⁸ Jellicoe 1987, 134–138.

¹⁸⁹ Saddler 1981, 9.

¹⁹⁰ Woodruff 1989, 372.

Työpajat olivat erittäin tärkeitä elementtejä sekä CTT:n, että TCA:n prosessissa. Työpajat olivat TCA:lle tapa tuottaa näytelmien sisältöä, mutta CTT:lle ne olivat tapa valmistaa ihmisiä varsinaisiin harjoituksiin ja esitykseen. CTT:n työpajoissa osallistujille teetettiin erilaisia harjoituksia, joiden tavoitteena oli kehittää luottamusta muihin yhteisön jäseniin, lisätä yksilöiden herkkyyttä tunnistaa toistensa tunteita ja tarpeita, mutta kuitenkin opettaa näyttelijäntyössä tarvittavaa kurinalaisuutta. Työpajat opettivat yksilöitä myös tukemaan toisiaan.¹⁹¹ Woodruff taas antoi työpajalaisilleen vapaat kädet. Woodruff oli ensin yrittänyt draamatyöpajaa, jossa käytiin läpi valmiita tekstejä, mutta lopulta osallistujat olivat halunneet luoda oman näytelmän tyhjästä.¹⁹² Molempien tahojen mielestä työpajoihin oli hyvä tuoda ulkopuolisia teatterialan ”huippunimiä” vierailemaan. Motiivit Jellicoeella ja Woodruffilla olivat kuitenkin hyvin erilaiset. Woodruff halusi vakiinnuttaa suhteita radikaaleihin ammattilaisteatteriseurueisiin¹⁹³ ja lisätä työpajojen antia. Jellicoe taas halusi yhteisön jäsenien tuntevan olonsa mahdollisimman tärkeäksi – vaikka teatteritähdet eivät opetukseen oikeasti osallistuisikaan vaan toimisivat vain projektin suojelijoina ja mainoskasvoina.¹⁹⁴

Ann Jellicoe halusi oikeutuksen yhteisöltä näytelmiensä tuottamiseen. Projektit aloitettiin (ensimmäistä näytelmää lukuun ottamatta) yleisötilaisuudella, jossa etukäteen valittu näytelmäkirjailija esittäytyi ja keskusteli paikalle saapuneen yleisön kanssa tulevasta näytelmästä. Yleisö oli Jellicoen mukaan aina kiinnostunut siitä, miten näytelmä rahoitettaisiin, millaisia tuloja se toisi kaupunkiin ja miten yhteisön jäsenien odotetaan osallistuvan näytelmään. Kysymysten jälkeen paikalle tulleet äänestivät siitä, saako Colway Theatre Trust tuottaa näytelmän kunnassa. Tämä oikeutus vaikuttaa kuitenkin mielestäni Jellicoen *Community Play* -teoksen valossa keinotekoiselta ja jopa manipuloidulta, sillä esimerkiksi aihe ja teemat olivat jo etukäteen päätettyjä. Yleisötilaisuudet olivat myös tarkkaan suunniteltuja tiloista kokouksen puhemiehiin ja tavallisimpien kysymysten vastauksiin asti.¹⁹⁵ Myös draaman opettaja John Rudlin näki, että Jellicoe ei konsultoinut yleisöä tarpeeksi, jotta CTT:n teatteri olisi ollut aitoa yhteisöteatteria.¹⁹⁶ Yleisötilaisuudet, kuten itse näytelmätkin järjestettiin yhteisön omissa tiloissa: kouluilla, kirkoissa, kunnantaloilla. Yhteisön omien tilojen

¹⁹¹ Jellicoe 2008, Roberts 1984, 7.

¹⁹² Hawthorne 1978, 9.

¹⁹³ Radical theatre: Teatterin muoto, joka pyrki kritisoimaan vallitsevaa sosiaalista järjestystä tuomalla esiin sen takana olevat rakenteet ja vaihtoehtoja vallitsevalle järjestykselle. Radikaali teatteri yleensä myös hylkää konventionaalisen teatterin muodon. Murdock, Graham. 1980. Radical drama, radical theatre. *Media, Culture and Society* 1980 2, 151–168.

¹⁹⁴ Jellicoe 2008 & Woodruff 2004, 30.

¹⁹⁵ Jellicoe 1987, 103–104.

¹⁹⁶ Saddler 1981, 9.

hyödyntäminen lisäsi yhteisön omistajuuden tunnetta teatteriprojektista. Teatterikriitikko Saddler uskoi, että CTT:n näytelmät pyörivät Jellicoen energian ja johtamisen ympärillä yhteisön osallistumisen sijaan.¹⁹⁷ Jellicoe näki mielestäni tarkan struktuurin tarpeellisena, jotta produktiot sujuisivat hyvin ja hänen olisi mahdollista tuottaa perinteisillä standardeilla mitatusti laadukasta teatteria. Olen yhtä mieltä Saddlerin kanssa siitä, että CTT:n menestys oli Jellicoen johtamisen ja persoonan ansiota. Mielestäni Jellicoen päättäväisyys lopputuloksen laadusta ja siihen johtavista seikoista murensi tärkeää ulottuvuutta yhteisöteatterista – yhteisön osallisuutta. Oliko todellinen osallisuus ohjailtua ja antoiko se tilaa todelliselle representaatiolle yhteisöstä? Tämä kysymys oli ja on edelleen yhteisötaiteen keskiössä. Seuraavassa luvussa kartoitan sitä, kuinka paljon yhteisöllä todellisuudessa oli kertoa oma tarinansa.

3.3. Yhteisön kertomukset itsestään

Tässä alaluvussa pohdin sitä, millaista tarinaa erityisesti Colway Theatre Trustin näytelmissä yhteisöstä haluttiin kertoa teatterin keinoin. Miksi oli tärkeää tuoda esiin esimerkiksi yhteisöä juhlistavaa kuvastoa tai yhteiskunnallisia epäkohtia korostavaa kuvastoa? Millaista yhteisöä haluttiin rakentaa teatterin luomilla mielikuvilla?

Reynoldsin mukaan yhteisöteatteri antoi yhteisöille ensimmäistä kertaa todellista valtaa tulkita omaa menneisyyttään, nykyisyyttään ja tulevaisuuttaan itse.¹⁹⁸ Matarasso taas ei pidä yhteisöteatterin roolia yhtä merkittävänä. Hänen mukaansa yhteisöteatteri 1980-luvulta alkaen on keskittynyt enemmän juhlistamiseen ja iloisiin tapahtumiin, eikä niinkään tapahtumiin, jotka vaativat yhteisöltä älyllistä tai poliittista osallistumista. Projektit keskittyivät yhdeksi yhteisöksi asuinpaikan mukaan määritellyt ryhmän ongelmiin epäpoliittisesti. Matarasso mainitsee esimerkiksi huonoa terveyttä käsittelevän taideprojektin, joka keskittyi hyvinvointiin sen sijaan, että olisi tuonut esiin terveydellisen epätasa-arvon todellisuuksia ja syitä.¹⁹⁹ Somers huomasi omassa työssään, että yhteisöt alkoivat sosiaalisen eriytymisen myötä kadottaa yhteistä historiaansa. Kollektiivisen muistin ja perinteen säilyttäminen vaati yhteisöltä yhteisiä ponnistuksia, johon yhteisöteatteri Somersin mukaan sopi erinomaisesti.²⁰⁰

Arts Councilin mukaan suosituimpia yhteisöteatteriprojekteja olivat kuitenkin ne, joissa esitettiin klassikonäytelmiä, uusien, kokeilevien tai ajankohtaisia ongelmia käsittelevien

¹⁹⁷ Woodruff 2001, 236.

¹⁹⁸ Reynolds 1992, 86.

¹⁹⁹ Matarasso 2013, 232.

²⁰⁰ Somers 2009, 250.

näytelmien sijaan.²⁰¹ Voiko siis olla, että todellisuudessa yhteisöteatterin tekijät eivät vastanneet yhteisön toiveisiin? Toisaalta kyseisestä vuosikertomuksesta käy ilmi, että toisin kuin tässä tutkimuksessa, Arts Council vaikuttaa laskevan yhteisöteatteriksi myös maakuntia kiertävät ammattiteatteriryhmät, eikä niinkään vain projektit, jotka mahdollistivat yhteisön osallistumisen. Mielestäni juuri tämä määrittelyn eriävyys antoi Arts Councilin tutkimuksessa vääristyneen tuloksen. Etenkin Jellicoen uudet, yhteisölle kirjoitetut näytelmät olivat erittäin suosittuja ja houkuttelivat merkittävän osan kaupungin asukkaista katsomaan näytelmää. TCA:n produktiot taas mielestäni eivät olleet edes tarkoitettu houkuttelemaan uutta yleisöä, vaan osallistujia.

Ann Jellicoe tuotti Colway Theatre Trustin johdossa seuraavat yhdeksän näytelmää, jotka kaikki keskittyivät kyseisen alueen historiaan:

Vuosi	Näytelmä	Käsikirjoittaja	Ohjaaja	Paikka
1978	The Reckoning	Ann Jellicoe	Ann Jellicoe	Lyme Regis, Dorset
1980	The Tide	Ann Jellicoe	Ann Jellicoe	The Axe Valley, Devon
1981	The Poor Man's Friend	Howard Barker	Ann Jellicoe	Bridport, Dorset
1982	Shh	Andrew Dixon	Andrew Dixon	Burton Bradstock, Dorset
1982	The Garden	Charles Wood	Ann Jellicoe / Jon Oram	Sherborne, Dorset
1983	Colyford Matters	Dennis Warner	Elizabeth Katis	Colyford, Devon

²⁰¹ The Arts Council of Great Britain 1979, 10–11.

1983	Today of All Days	John Dowie	Mal Floyd	Crediton, Devon
1984	The Western Women	Ann Jellicoe / Fay Weldon / John Fowles	Ann Jellicoe	Lyme Regis, Dorset
1985	The Ballad of Tilly Hake	Sheila Yegar	Joan Mills	Ottery St Mary, Devon
1985	Entertaining Strangers	David Edgar	Ann Jellicoe / Jon Oram	Dorchester

Taulukko 2 Colway Theatre Trustin näytelmät 1978-1985, Claque Theatre. Past Plays.
<http://www.communityplays.com/past-plays.html#>, Jellicoe 1987, 3–41.

Ensimmäisen näytelmän, *The Reckoning*, Jellicoe tuotti yksityishenkilönä, jonka jälkeen perusti CTT:n. CTT:n näytelmät kirjoitettiin osittain yhdessä yhteisön kanssa, kuten alaluvussa 3.2. jo kävi ilmi. Palkattu kirjailija kokosi yhdessä yhteisön jäsenten kanssa historiallisia kertomuksia ja lähdeaineistoa kylän tapahtumista ja henkilöistä. Ensin kirjailijan tuli tietenkin tutustua historiaan päättääkseen sopivan aikakauden ja päätapahtumat. Esimerkiksi Howard Brenton kiinnostui kirjoittaessaan *The Poor Man's Friend* -näytelmää Bridportin köydenpunojien historiasta ja siitä, että kylän tuottamalla köysillä oli hirtetty rikollisia ympäri maan²⁰². Lisäksi Napoleonin sotien jälkeisen laman tarinaan nivottiin kaiken parantavaa ihmerohtoa kaupitellut tohtori, josta näytelmä sai nimensä.²⁰³ *The Garden* sisälsi muistoja Sherbornesta kuningatar Elisabeth I ajoilta toiseen maailmansotaan, josta kuvattiin evakkoja, sotaveteraaneja ja ilmahyökkäyksiä. Dennis Warner taas kirjoitti näytelmän *Colyford Matters* Colyfordin kahden merkittävimmän talon rakentamisesta. *Today of All Days* kertoi Creditonin kuningas Yrjö VI kruunajaisten juhlinnasta Creditonin kunnassa fasismin nousun varjossa. Jellicoe taas kirjoitti *Western Women* -näytelmänsä naisten piilotetusta roolista Lyme Regisin piirityksessä²⁰⁴ vuonna 1644. *The Ballad of Tilly Hake* toi esiin kahden erilaisen perheen elämää 1850-luvulla. Toinen perheistä oli hyvin toimeen tuleva ja toinen köyhä. Näytelmä korosti sitä,

²⁰² Sanonta ”Puukotettu Bridportin puukolla” (Stabbed with a Bridport dagger),0 juontuu keskiaikaan asti.

²⁰³ Billington 1981, 10.

²⁰⁴ Englannin ensimmäisen sisällissodan aikaan rojalistit piirittivät Lyme Regisin sen tärkeän sataman vuoksi 8 viikoksi. Parlamentaristien puolella ollut kylä kesti piirityksen eikä sitä vallattu.

miten köyhällä perheellä ei ollut kykyä ja mahdollisuutta kiinnittää huomiota maailman tapahtumiin, kuten Krimin sotaan tai rautatieverkoston syntymiseen, tai edes paikallisiin merkkihetkiin, vaikka ne vaikuttivat perheen elämään. *Entertaining Strangers* keskittyi samanlaiseen asetelmaan kuin *The Ballad of Tilly Hake*, kaksi vastakkaista elämäntapaa, panimon omistaneen naisen ja konservatiivisen kirkkoherran, asetettiin vastakkain koleraepidemian keskellä 1850-luvulla.²⁰⁵ Näytelmä korosti yksilön ja yhteisön vastuuta tuntemattomista yhteisön jäsenistä.²⁰⁶

CTT:n näytelmien tehtävänä oli juhlistaa yhteisön voimaa ja sitä kautta lujittaa kuulumisen tunnetta. Näytelmiin tuotiin tapahtumia ja henkilöitä kunnan historiasta. Nämä historialliset sankarit kävivät yhdessä uhkia vastaan ja esittelivät yhteisön kollektiivista menneisyyttä. Yhdessä nämä menneisyyden todelliset, mutta kuitenkin lavalle kuvitellut ja luodut paikalliset saivat aikaan jotain suurta, joka oli edelleen näkyvillä yhteisössä. Peacockin mukaan historian näyttäminen tavallisen ihmisen näkökulmasta sai näytelmät ainakin vaikuttamaan vasemmistolaisilta, vaikka se ei ollutkaan tarkoitus.²⁰⁷ Vastustajan valitseminen oli erityisen vaikeaa, sillä Jellicoe ei halunnut tehdä kenenkään yhteisön jäsenen esivanhemmista tarinan vihollista, vaikka historialliset tosiseikat niin näyttäytyisivätkin.²⁰⁸ Vastukseksi valikoituinkin usein ulkopuolinen uhka, kuten kolera tai persoonattomat sotilaat. Etenkin Woodruff TCA:sta kritisoi tätä todellisuuden ja konfliktin välttelyä.²⁰⁹ Usein kertomukset painottuivatkin nostalgisointiin, sillä materiaali kerättiin asukkaiden muistoista. Teatterikriitikko Adam Saddler kritisoi etenkin *The Gardenia*, siitä, että näytelmä ei muistuttanut oikeaa, johdonmukaista näytelmäkäsikirjoitusta, vaan oli lähinnä kavalkadi ihmisten muistoja.²¹⁰ Näytelmät, kuten kertomukset yleensäkin, eivät kuitenkaan kertoneet koko todellisesta yhteisöstä tai mielestäni edes tavallisista ihmisistä, vaan yhteisöjen sisältä nousseista sankareista. Kirjailijat nostivat aina esille sankareita, jollain tavalla merkityksellisiä ihmisiä, jotta tarinalla olisi seurattava juoni.²¹¹ Peacockin mielestä tämä oli ristiriitaista, mutta mielestäni näin tarinat toimivat – päähenkilöt, näennäisesti tavalliset, oikeat tai keksityt toimivat tarinan kiinnekohtana, jotta sitä on mahdollista seurata ja samaistua.

²⁰⁵ Jellicoe 1987, 17, 25, 30–31, 35, 39; Saddler 1981, 9 & 1982, 19; Billington 1992, 22.

²⁰⁶ Peacock 1999, 118.

²⁰⁷ Peacock 1999, 114.

²⁰⁸ Jellicoe 1987, 125.

²⁰⁹ Woodruff 1989, 370–371.

²¹⁰ Addler 1982, 19.

²¹¹ Peacock 1999, 114.

Entertaining Strangers muokattiin alkuperäisestä yhteisöteatteriesityksestä Kansallisteatterin lavalle. Uudessa versiossa rooleja vähennettiin merkittävästi (180:stä 30:een rooliin) ja Edgar pääsi korostamaan näytelmänsä poliittista ulottuvuutta ja toi näytelmään selkeämmin esille sitä, miten yksilöiden hyvinvointi ei voinut olla kiinni yksilöiden hyväntekeväisyydestä, vaan valtion piti huolehtia kansalaisistaan vastoin Thatcherin ajamaa individualistisen vastuun politiikkaa. Tämä puoli Edgarin näkemyksestä oli piilotettu ja tasoiteltu alkuperäisessä yhteisönäytelmässä.²¹² Edgar kertoi, että näytelmää kirjoittaessa nykyinen kirkkoherra oli erittäin huolestunut siitä, että näytelmän kirkkoherra Moule ei näyttäytyisi huonossa valossa ja miten panimon perustaja Sarah Eldridgestä yritettiin saada näytelmään mukaan huhu, jonka mukaan hän olisi pyörittänyt bordellia.²¹³ Yhteisö oli siis aktiivisesti mukana luomassa kuvaa historiallisista hahmoistaan – olivat kertomukset totta tai ei. Edgarin tapauksesta huomaan myös, miten tärkeää ja hienovaraista yhteisöjen toiveiden kuuntelu oli – kirjailijan tuli päättää, mitkä kertomuksista olivat tarpeeksi lähellä totuutta ja tarpeeksi vähän loukkaavia, jotta ne voitiin ottaa mukaan näytelmään. Kirjailija ei voinut kirjoittaa hahmoja oman päänsä mukaan sellaisiksi, jotka sopisivat draaman kaareen, vaan hänen tuli ottaa huomioon historialliset faktat sekä jälkeläisten ja seuraajien tunteet.

Peacockin mukaan maantieteellinen yhteisö ei voinut tuottaa vaihtoehtoja oman historiansa tulkintaa.²¹⁴ Uskon tulkinnan johtuvan siitä, että vain valtaa pitävät yhteisön jäsenet tarjosivat näkökulmiaan yhteisön kertomuksen kertomiseen, koska kuten alaluvussa 3.1. havaitsin, vahvasti etenkin Jellicoen rekrytointimalli olemassa olevia valtarakennelmia yhteisöissä. Toisaalta taas yhteisötaiteilijat, kuten John Andreasen, joka tuotti Tanskassa Jellicoen kanssa yhteisönäytelmän, uskoi, että yhteisöteatterin keinoin historiasta ja kulttuurista oli mahdollista paljastaa kadotettuja tai piilotettuja аспектеja.²¹⁵ Kuten Edgarin Entertaining Strangers näytelmän kirjoittamisprosessista huomasin, olivat yhteisön valtaapitävien, kuten kirkon edustajien, mielipiteet erittäin tärkeitä. Näin kaikkia näkökulmia yhteisön historiaan ei voitu yhteisöteatterin keinoin tuoda esiin.

Telford Community Artsin näytelmät keskittyivät vahvemmin nykypäivään ja ihmisten kokemukseen sinä hetkenä. Esittelen nyt muutaman esimerkin näytelmistä, joiden tuottamisessa TCA oli mukana vuosina 1978–1985:

²¹² Peacock 1999, 118–199.

²¹³ Edgar 1985, 11.

²¹⁴ Peacock 1999, 115.

²¹⁵ Andreasen 1996, 73.

Vuosi	Näytelmä	Mitä varten
1978	The Nursery School Play	The Nursery School for Sutton Hill -kampanja
1979	Who Built the Bridge Anyway?	Telfordin ensimmäisen rautasillan rakentamisen juhluvuoden juhlatilaisuus
1979	Get Well Soon	Malinslee Theatre, Telfodin sairaalan ja hyvinvointi-palveluiden kehittäminen
1980	Happy Families	
1980	Everyone needs a Fairy Godmother	
1981	Telecop: A Proper Job or a Con? (elokuva)	
1981	Welcome to the New Jerusalem	Diggers Theatre Group, People's March for Jobs -mielenilmaus
1982	Scrap Fights Back	
1983	The Eviction	
1984	The Mentally Handicapped Book	Telfodin sairaalan ja hyvinvointipalveluiden kehittäminen
1985	The Faceless Man Jumps through the HOOP (video)	Hands Off Our Park (HOOP) -kampanja
1986	No More Cream Buns!	

Taulukko 3 Telford Community Arts -projekteja 1978-1985. Woodruff 2001, 335–336 & 2004 33–35.

The Nursery School Play kertoi lyhyiden kohtauksien kautta tarinaa vanhempien kamppailua työn ja lastenhoidon välillä. Kampanjan tarkoituksena oli saada Sutton Hilliin päiväkoti. Woodruffin mukaan näytelmä herätti sen tekemiseen osallistuneet sekä näiden läheiset huomaamaan miten vaikeaa palkan tienaaminen lastenhoidon yhteydessä oli.²¹⁶ *Who Built the Bridge Anyway?* kritisoi juhlinnassa esiin nostettua Abraham Darbya, joka oli rautasillan rakentamisen takana ja sitä, että juhlassa ja sillan historiassa ei muistettu lainkaan sillan rakentaneita työläisiä. *Happy Families* taas hyökkäsi ydinperheen konseptia vastaan. *Everyone needs a Fairy Godmother* pilkkasi hallitsevan eliittiluokan kaksoisstandardeja ja taantumuksellista ideologiaa vastaan. *Telecop: A Proper Job or a Con?* kritisoi valtion työkokeiluja ja tukityöllistämisen merkityksellisyyttä. Kierteeseen joutuneet työttömät eivät kokeneet tekevänsä oikeaa työtä.²¹⁷ *Welcome to the new Jerusalem* -näytelmä yhdisteli tosielämän lyhyitä kertomuksia, kuten kauas töihin ajavan miehen pohdintaa siitä, miksi töitä omassa kotikaupungissa ei riittänyt, teini-ikäisen tuskastumista puutteellisiin työharjoittelumahdollisuuksiin, työttömän naisen turhautumista siihen, miten naisia ei palkattu. Tosikertomuksien välillä TCA käytti populaarin teatterin²¹⁸ keinoin tuotettuja dramatisointeja sairaaloiden, koulujen, työpaikkojen budjettileikkauksista, multikansallisten yritysten ahneudesta ja Telford Development Corporationin kuvitteellisesta robottityöläisestä *Telford Willing Workersista*. *The Eviction* taas kertoi työttömien ja köyhien syrjinnästä.²¹⁹ *The Faceless Man Jumps through the HOOP* -videossa anonyymi, kasvoton mies kertoi TDC:n suunnitelmista muuttaa puisto viihdekeskukseksi, mutta vakuutti katsojalle (epävakuuttavasti) näiden olevan vain suunnitelmia.²²⁰ *No More Cream Buns!* keskittyi tuomaan esiin työnhaun aiheuttamaa häpeää.²²¹

Woodruffin mukaan lähes kaikki TCA:n näytelmät kuvasivat yhteisön päivittäisiä kokemuksia palveluiden vähentymisestä.²²² Palveluiden heikentyminen ja työn siirtyminen pitkien matkojen taakse kertoi mielestäni yleisestä urbanisaation ja eriytymisen kehityskulusta. TCA:n näytelmät keskittyivät lähinnä siis nykyhetken ongelmiin ja esteisiin. Nykyhetken käsittely mahdollisti mielestäni ongelmien ja sosiaalisten ongelmien käsittelyn henkilökohtaisemmalla tasolla, kuin Jellicoen aiheissa. Henkilökohtaisuus antoi osallistujille mahdollisuuden tuoda

²¹⁶ Woodruff 2004, 41.

²¹⁷ Woodruff 2004, 33, 35.

²¹⁸ *Popular theatre*: teatterityyppi, joka pyrkii puhuttelemaan ja aktivoimaan katsojaa tämän omalla kielellä ja kuvastolla.

²¹⁹ Woodruff 2004, 33.

²²⁰ Woodruff 2001, 335–340 & 2004, 41.

²²¹ Woodruff 2004, 35.

²²² Woodruff 2004, 31.

myös oman vähemmistön kokemuksen ääntä esiin ilman, että kokemus olisi ylhäältä määritelty. Tämän käsittelyn kautta uskon, että osallistuneiden yhteisön jäsenten henkilökohtainen muutos oli mahdollista. Näytelmien kuvauksien perusteella mielestäni myös TCA:n näytelmät valitsivat uhaksi Jellicoen tavoin kasvottomia vastustajia – byrokraattisia toimielimiä ja yrityksiä, vaikka vastustajat osuivatkin lähemmäs yhteisön jäseniä ja siten olivat vaikeampia käsitellä. Vastukset oli usein karnevalisoitu, niin että ne eivät olleet todellisia entiteettejä, vaan niiden irvikuvia, joka mielestäni etäännytti ne kasvottomiksi.

Telford Community Arts pyrki tuomaan yhteen samoja asioita kokeneita ja samoin ajattelevia yhteisön jäseniä, kuten luvussa 3.1. Teatteriryhmien rekrytointi ja representaatio toin esille. Näin näytelmät olivat täynnä pienen ryhmän jaettuja, ei niin yleismaailmallisia kokemuksia, kuin Jellicoen näytelmissä. Ihmisluonnon käsittelyn sijaan ne keskittyivät yhteen, selkeään ongelmaan yleismaallisen ihmisyyden kokemuksen sijaan. Nostalgiaa TCA:n näytelmissä ei mielestäni ollut lainkaan, sillä ne keskittyivät vielä edelleen kipeisiin henkilökohtaisiin kokemuksiin.

Mielestäni TCA:n näytelmät toivat esiin enemmän akuutteja ongelmia, joihin ei ollut selkeitä ratkaisuja. Yhteisön jäsenet kohtasivat vastoinkäymisiä, mutta eivät kyenneet ratkaisemaan ongelmia tiellä seisovan politiikan ja byrokratian vuoksi. Näin ne toivat esiin järjestelmän toivottomuutta ja muutoksen tarvetta. CTT:n näytelmät taas tarjosivat aina onnellisen lopun – tapahtumista ja tragedioista opittiin jotain ja elämää jatkettiin astetta parempana. Sitä en tämän tutkimuksen lähdemateriaalilla voi kommentoida, oliko yhteisölle kuuluvuuden ja onnellisuuden tunteen kannalta parempi tiedostaa ongelmia vai nauttia teatterin tarjoamasta eskapismista.

Yhteistä molemmille ryhmille oli se, että näytelmiin täytyi tuoda huomattavasti enemmän mukaan naisnäkökulmaa sekä historiasta että nykypäivästä, sillä teatteriproduktioissa mukana olleissa painottuivat naiset. Jellicoe kuvaa ilmiötä etenkin kirjailijoiden kohtaamien ongelmien yhteydessä, sillä mieskirjailijat eivät osanneet kirjoittaa tarpeeksi naishahmoja näytelmiinsä, koska joko eivät osanneet kirjoittaa niitä, tai eivät kokeneet naishahmoja kiinnostaviksi.²²³ Jo naisten roolin historiallisissa tapahtumissa ja naisten kokemuksen esiintuominen työttömyydessä, lastenhoidossa ja muussa arjessa tuotti uudenlaista tulkintaa yhteisöstä.

“SINÄ VOIT AUTTAA KIRJOITTAMAAN NÄYTELMÄN

Mitkään näytelmän tapahtumista eivät ole enää elävässä muistissa. On kuitenkin mahdollista, että monet Dorchesterissa ja Fordingtonissa asuvat ihmiset ovat kuulleet isovanhempien tai jopa isovanhempien kertomia tarinoita niistä. DAVID EDGAR haluaisi kuulla nämä tarinat, niin pieniltä kuin ne saattavatkin tuntua.”²²⁴

Etenkin Jellicoen työ tukee Somersin väitettä siitä, että yhteisöteatteri on yhteisön kollektiivisen muistin lähde, sillä olennainen elementti siinä oli yhteisön oman historian kertominen. Yllä oleva lainaus on Dorchesterin yhteisönäytelmän alkuvaiheesta, kun kirjailija David Edgar keräsi materiaalia näytelmänsä pohjaksi. Tiedote kannusti yhteisöä kertomaan kaikki kuulemansa tarinat etenkin tiettyjen aiheiden ympäriltä, kuten Moulen perheestä, Eldridge Popen panimosta ja elämästä Dorchesterissa ja Dordingtonissa 1800-luvun puolivälissä: vapaa-ajasta tapaamisissa, pubeissa yms., kirkkomusiikista ja kuoroista, koleraepidemiasta, vankilasta ja sen hirttäjästä sekä kylän ja armeijan suhteesta.²²⁵ Korostamalla sitä, että pienet, epämääräisetkin tarinat olivat tärkeitä, tavoitettiin mielestäni mahdollisesti myös pieniä, kiinnostavia ja unohdettuja yksityiskohtia historiasta. 1980-luvulla teatterikriitikko Michael Billingtonia huolestutti, se miten erityisesti historiasta voitiin yhteisöteatterin avulla nostaa esiin ”oikeutetusti” unohdettuja pieniä yksityiskohtia liian suureen osaan.²²⁶ Yhteisön kertomuksia itsestään teatterissa ei voi tämän aineiston varjolla pitää todenmukaisina, objektiivina kuvauksina elämästä, sillä ne koostuivat monen ihmisen fragmentaarista tunteista ja muistoista, jotka muodostivat kollektiivisen muistin.

²²⁴ “YOU CAN HELP WRITE THE PLAY

None of the events of the Play will be within living memory. Yet it is possible that many people living in Dorchester and Fordington will have heard stories about them passed on by grandparents or even great-grandparents. DAVID EDGAR would love to hear these stories, however small they may seem.” Colway Theatre Trust 1984.

²²⁵ Colway Theatre Trust 1984.

²²⁶ Billington 1981, 10.

4. Johtopäätökset

Yhteisöteatterin tekijät eivät arvostaneet thatcherilaista kulttuuripolitiikkaa, joka perustui tuottavuuteen ja menestykseen kokeellisuuden ja erilaisuuden kannustamisen sijaan. Vaikka moni kritisoi Thatcherin hallituksen toimia ja päätöksiä, ei se kuitenkaan näkynyt näytelmissä ja toiminnassa itsessään rahoituksen vähyttä lukuun ottamatta. Yhteisöteatteria tehtiin jo valmiiksi erittäin pienellä budjetilla ja rahoituksen vähyys heijastui suurimmaksi osaksi yhteisöteatterin ammattilaisten palkkioihin. Thatcherin hallitus vähensi valtion taidebudjettia koko valtakautensa ajan. Thatcheria kuitenkin uskallettiin kritisoida vasta 1980-luvun lopulla näytelmien sisällössä. Yhteisöteatterin tekijät eivät tulleet toimeen pääasiallisen rahoittajatahon, *Arts Council of Great Britainin*, kanssa, vaan kritisoivat jatkuvasti valtuuston rahoituspäätöksiä. Kuitenkin myös Arts Council joutui tekemään vaikeita päätöksiä siitä, millaista taidetta rahoitettiin. Se päätyi rahoittamaan sekä suuria valtion kulttuuritahoja, kuten kansallisoopperaa ja -teatteria sekä niitä taideprojekteja, joiden näki kaatuvan, jos valtio ei niitä rahoittanut. Kohtuullisen hyvin muulla rahoituksella toimineet projektit saivat entistä pienempää rahoitusta valtiolta.

Arts Council sai rahoituksellaan määrittää mikä oli oikeaa, rahoituksen arvoista taidetta. Koska Arts Council oli osa hallintokoneistoa, eivät sen päätökset olleet poliittisista suhdanteista vapaita. Councilin jäsenet eivät myöskään olleet vapaita poliittisista sitoumuksista, vaikka se oli Arts Councilin alkuperäinen tarkoitus. Monet yhteisöteatteriprojektit toteutettiin pienellä budjetilla, johon haettiin rahoitusta sekä valtion taidevaltuustoilta ja erilaisista sosiaali- ja nuorisotyötä tukevista rahoitusohjelmista, että yksityisiltä säätiöiltä ja yrityksiltä. Taiteilijat eivät kuitenkaan hallinneet yrityssponsoroinnin sääntöjä, ja rajojen asettamista, sponsoreiden hakua sekä yhteistyötä varten perustettiin *The Association for Business Sponsorship of the Arts*. Lisäksi yhteisötaiteilijat, kuten Ann Jellicoe, neuvoivat toisiaan sponsorointeihin liittyvissä asioissa.

Rahoituksen hakeminen ja lähde vaikuttivat yhteisöteatterin sisältöön suoraan sekä välillisesti. Rahoitusta saivat projektit, jotka eivät käsitelleet kiistanalaisia aiheita, vaan pyrkivät yhteisön hegemoniaan. Etenkin TCA saivat kokea rahoituksen vähenemisen väärin aiheiden vuoksi taistellessaan Telford Community Corporationin kanssa siitä, mille yhteiskunnan alueille teatteri sai osallistua. Vaikka yhteisöteatteria tehtiin erittäin pienillä budjeteilla, koska näyttötiloista tai suurimmasta osasta työvoimaa ei tarvinnut maksaa, sillä työvoima koostui lähinnä vapaaehtoisista ammattilaisten muodostamalla ydinryhmällä. Myöskään

ammattilaisille ei maksettu suuria palkkioita työstä. Näin rahoitus vaikutti sisältöön välillisesti. Suoraan näytelmien sisältöön vaikutti yrityssponsorien tuoma paine tuoda yrityksiä esiin näytelmän sisällössä. Usein yritykset halusivat näyttäytyä osana yhteisöä.

Yhteisöteatterintekijöiden juuret olivat radikaalissa vasemmistolaisteatterissa ja he toivat ideologian demokraattisesta kulttuurintuotannosta mukanaan yhteisöteatteriin. Ryhmät kuitenkin jakoutuivat poliittisiin ja poliittisuutta vältteleviin. Colway Theatre Trust vältteli produktionaan politiikan esiintuomista, kun taas Telford Community Arts syleili paikallisia poliittisia kampanjoita työssään. TCA halusi vaikuttaa yhteiskuntaan ympärillä, kun taas CTT halusi vain vahvistaa olemassa olevia yhteisöjä. Kummankin vaikuttaminen tapahtui teatteriprosessin kautta, ei niinkään lopputuloksen kautta. Tämä ero vaikuttamisessa ja poliittisuudessa johtui ryhmien tavoitteista osallistujien suhteen. CTT halusi produktioniin mukaan mahdollisimman suuren otannan eri sosioekonomisista luokista ja taustoista olevia ihmisiä, kun taas TCA keskittyi tuomaan yhteen yksilöitä, jotka jakoivat samanlaisia kokemuksia.

Kumpikaan ryhmistä ei halunnut rajoittaa ja jakaa osallistujia yhteisöihin kulttuurin, rodun, sukupuolen tai sosioekonomisen luokan mukaan. Sen sijaan ne tarjosivat maantieteellisellä alueella kaikille mahdollisuuden osallistua näytelmään. Vapaus osallistua produktioniin ei yksin riittänyt purkamaan valtarakenteita ja varmistamaan laajaa representaatiota erilaisista vähemmistöryhmistä. Sen sijaan Arts Council teetti tutkimuksen selvittääkseen, ketkä olivat osallisina yhteisöteatterissa. Tutkimuksen mukaan yhteisöteatteri tavoitti samoja keskiluokkaisia, korkeasti koulutettuja yhteisön jäseniä kuin tavallinenkin teatteri. TCA keskitti toimintansa etenkin työväenluokkaan, kun taas Jellicoe ei halunnut määritellä mitään muuta, kuin maantieteelliset rajat. Jellicoe halusi työskennellä vain yhteisöissä, jotka olivat jo valmiiksi toimivia, eikä niissä ollut paljoa rauhattomuuksia. Hän uskoi, että rauhatonta yhteisöä oli mahdoton rauhoittaa teatterin keinoin, sillä ihmiset eivät olisi suostuneet työskentelemään yhdessä. Kuitenkin oli monia yhteisöteatteri ja -taideprojekteja, joiden tarkoitus oli rauhoittaa mellakoivia ja mielenosoituksellisia yhteisöjä etenkin urbaaneilla alueilla. Etenkin Jellicoen rekrytointitapana oli lähteä liikkeelle yhteisön johtohahmoista, jotka hän käännösti kannalleen ja jotka suosittelivat osallistumista muille. Näin Jellicoen työskentelytapa vahvisti olemassa olevia valtarakenteita yhteisössä sen sijaan, että rakenteet olisivat muokkautuneet prosessin ansiosta. TCA taas rekrytoi osallistujia suoraan, kiertämällä ovelta ovelle, eikä halunnut

keskittyä olemassa oleviin valtarakenteisiin. Näin uskon, että TCA houkutteli toimintaansa mukaan niitä, jotka muuten olisivat pysyneet hiljentyneinä.

Jellicoe oli erittäin keskittynyt prosessin lopputuloksen laatuun ja uskoi, että laadukas, perinteitä noudatteleva teatteri oli hyödyllisintä. Lopputuloksen sivutuotteena osallistujat oppivat uutta taiteesta, saivat uusia taitoja ja lujittivat sidettään muihin ihmisiin ja asuinpaikkaansa. Woodruff taas uskoi prosessin olevan tärkeämpi, kuin lopputulos itsessään. Prosessi opetti paitsi samoja asioita kuin Jellicoen, myös osallistujia kohtaamaan ja keskustelemaan tunteistaan ja tunnelmistaan avoimesti ja ilmaisemaan itseään. Jellicoe rohkaisi yhteisön jäseniä olemaan mukana ammattilaiskirjailijan työssä tarjoamalla historiallista materiaalia ja kertomuksia, kun tämä kirjoitti yhteisölle näytelmää. TCA taas loi näytelmänsä niin, että tarina ja kohtaukset ideoitiin ja kirjoitettiin työpajoissa keskustellen. Ohjaaja toimi auttaen osallistujia pääsemään yhä syvemmälle ja syvemmälle keskusteluissaan kyselyllä lisäkysymyksiä aiheesta. Yhteisöteatterin tekijät ja hallituksen edustaja Arts Council eivät olleet samaa mieltä siitä, miten taidetta tuli viedä kansalle. Yhteisöteatterin tekijöiden mukaan teatteri täytyi juurruttaa yhteisöön, jotta yhteisö voisi todella nauttia taiteesta. Juurruttamisen olennaisena keinona oli yhteisön osallistaminen taiteen tekemiseen konkreettisesti sekä yhteisöille tärkeiden asioiden käsittely, niin että taide oli ymmärrettävää myös niille, jotka eivät aiheeseen olleet vihkiytyneet. Arts Council taas uskoi valmiin taiteen viemiseen yhteisöille esimerkiksi kiertävien teatteriseurueiden muodossa ja yleisön valistaminen ja opettaminen, jotta yleisöllä olisi ollut mahdollisuus nauttia oikeasta taiteesta oikealla tavalla.

Yhteisöteatterin aiheet saattoivat olla historiallisia tai osallistujien henkilökohtaisiin, ajankohtaisiin ongelmiin pureutuvia. CTT keskittyi historiaan ja kollektiiviseen muistiin, kun taas TCA keskittyi ajankohtaisiin ongelmiin yksilön näkökulmasta. Molemmat kertoivat yhteisöjen kuvitteellista tarinaa teatteriksi sovitettuna. TCA keskittyi pienempien ryhmien tarinan esiin tuomiseen, kun taas CTT käsitteli yleismaailmallista ihmiskokemusta. Etenkin Jellicoe näki menneisyyden yhteisöllisyyttä tuottavana tekijänä. Molemmat kertoivat vaihtoehtoista tarinaa maailmasta, koska produktioihin osallistui enimmäkseen naisia, työttömiä ja muihin vähemmistöihin kuuluvia. Sen vuoksi näytelmien oli pakko käsitellä esimerkiksi naisten vaikutusta historiaan tai työttömien kohtaamaa syrjintää, koska ne olivat olennaisia esittäjille. Näytelmien vastustajina oli aina jokin persoonaton uhka, oli se sitten Jellicoen suosimat sairaudet tai kasvottomat sotilaat tai Woodruffin byrokraattiset koneistot.

Tämä kasvoton uhka sekä antoi tilaa poliittiselle kritiikille että heikensi kritiikin voimaa. Yksittäisiä ihmisiä tai perheitä yhteisöteatteri ei pyrkinyt asettamaan syylliseksi yhteisön kohtaamiin uhkiin.

Yhteisöteatteriliike oli mielestäni tavallaan epäonnistunut kokeilu, sillä se ei koskaan saavuttanut taiteilijoiden sille asettamia muutoksen tavoitteita. Muutos, jonka yhteisteatteri sai aikaan, oli henkilökohtaista muutosta, ei niinkään koko yhteisöä koskevaa mullistusta. Kuitenkin osallistava teatteri 1970-luvulta alkaneine käytäntöineen on yhä olemassa ja sillä on uusia käyttötarkoituksia, kuten terapia ja opetus, joten en voi tuomita sitä täysin epäonnistuneena liikkeenä. Yhteisöteatterin vain täytyi muuttaa muotoaan ja hyväksyä uusia tarkoituksia toimiakseen laajemmin.

Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

Painetut lähteet

Baldry, Harold. 1981. *The Case for the Arts*. London. Martin Secker & Warburg Limited.

Jellicoe, Ann. 1987. *Community Plays: How to Put Them On*. London. Methuen.

The Art Council of Great Britain. 1974a. *Community Arts. Report of the Community Arts Working Party*.

The Arts Council of Great Britain. 1974b. *29th Annual Report and Accounts 1973-1974*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1975. *30th Annual Report and Accounts 1974-75*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1976. *31st Annual Report and Accounts 1975-1976*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1977. *32nd Annual Report and Accounts 1976-1977*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1978. *33rd Annual Report and Accounts 1977-1978*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1979. *34th Annual Report and Accounts 1978-1979*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1980. *35th Annual Report and Accounts 1979/80*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1981. *36th Annual Report and Accounts 1980/81*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1982. *37th Annual Report and Accounts 1981/82*. London.

The Arts Council of Great Britain. 1983. *38th Annual Report and Accounts 1982/83*. London.

Aikakausi- ja sanomalehdet

Billington, Michael. 1981. "Dorset cheer". *The Guardian*. 4.12.1981.

Billington, Michael. 1992. "The playwrights who care in the community". *The Guardian*. 28.5.1992.

Edgar, David. 1985. "All aboard the 'A' train and join the carnival". *The Guardian*. 16.11.1985.

Hawthorne, George. 1978. "The night the actor dropped a colour television on the miners". *The Guardian*. 6.3.1978.

Jones, Trevor. 1985. "Stage door the South-west slammed in a community's face". *The Guardian*. 23.11.1985.

Roberts, Geoff. 1984. "The women who wouldn't give in to the Royalists". *The Guardian*. 18.2.1984.

Saddler, Allen. 1978. "The Reckoning". *The Guardian*. 16.12.1978.

Saddler, Allen. 1981. "The theatre goes down your way". *The Guardian*. 1.12.1981.

Saddler, Allen. 1982. "Disjointed fragments". *The Stage*. 16.12.1982.

The New York Times. 1977. 4.12.1977.

The Stage. 1980. *Backing continues for Telford Community Arts*. 13.3.1980.

Painamattomat lähteet

Colway Theatre Trust. 1984. Document with details about how to help write the play, ca. 1984. Ann Jellicoe Collection. V&A Theatre and Performance Collections. GB 71 THM/23/20/1/5.

Haastattelut

Dorney, Kate. 2005. Ann Jellicoe – interview transcript. *Theatre Archive Project*. British Library. <https://sounds.bl.uk/related-content/TRANSCRIPTS/024T-1CDR0032956X-0100A0.pdf>. [Luettu 16.4.2020.]

Jellicoe, Ann. 2008. *The Legacy of the English Stage Company*. An interview. British Library. <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Theatre/021M-C1316X0004XX-0001V0>. [Luettu 7.4.2020.]

Painettu tutkimuskirjallisuus

- Andreasen, John. 1996. "Community Plays—A Search for Identity". *Theatre Research International*, 21, 72-78.
- Billington, Michael. 2007. *State of the Nation – British Theatre Since 1945*. London: Faber and Faber Ltd.
- Collins, Daniel & Seldon, Anthony. 2000. *Britain under Thatcher*. Pearson Education Unlimited.
- Evrard, Yves. 1997. "Democratizing culture or cultural democracy?" *Journal of Arts Management, Law, and Society*. Fall 1997, 167–176.
- Jackson, Ben & Saunders, Robert. 2012. "Introduction: Varieties of Thatcherism". *Making Thatcher's Britain*. Cambridge University Press, 1–22.
- Jeffers, Alison. 2017a. "Introduction". *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*. Jeffers, Alison & Moriarty, Gerri (ed.), 1–34.
- Jeffers, Alison. 2017b. "The Community Arts Movement 1968–1986". *Culture, Democracy and the Right to Make Art: The British Community Arts Movement*. Jeffers, Alison & Moriarty, Gerri (ed.), 35–64.
- Kershaw, Baz. 1992. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Rep red. London: Routledge.
- Martin, Ron. 1988. "The Political Economy of Britain's North-South Divide." *Transactions of the Institute of British Geographers*. Vol. 13, No. 4, 389–418.
- Matarasso, Francois. 2007. "Common ground: cultural action as a route to community development." *Community Development Journal*. Vol 42. No 4. October 2007, 449–458.
- Matarasso, Francois. 2013. "All In this Together: The Depoliticization of Community Art in Britain, 1970–2011." *ICAF Community, Art, Power*, 215–240.
- Patterson, Michael. 2003. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Reynolds, Peter. 1992. "Community Theatre: Carnival or Camp?" *The Politics of Theatre and Drama*. Toimittanut G. Holderness, 84–98.

Riddell, Peter. 1989. *The Thatcher Decade: How Britain Has Changed During the 1980s*. Oxford: Blackwell.

Somers, John. 2009. "Theatre as communal work". *Journal of Arts and Communities*. Volume 1 Number 3, 247–264.

Woodruff, Graham. 1989. "Community, Class, and Control: a View of Community Plays." *New Theatre Quarterly*. Vol. 5, No. 20, 370–373.

Woodruff, Graham. 2004. "Theatre at Telford Community Arts 1974–90." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. Vol. 9, No. 1, 29–46.

Painamaton tutkimuskirjallisuus

Little, Edward James. 1997. *Theatre and Community: Case Studies of Four Colway Style Plays Performed in Canada*. Väitöskirja. University of Toronto.

Matarasso, Francois. 2018. "Why are there so few books about community art?". *A Restless Art* -projekti. <https://arestlessart.com/2018/07/30/why-are-there-so-few-books-about-community-art/> [Luettu 16.4.2020]

Woodruff, Graham. 2001. *Community Arts Theatre - subversion or incorporation?*. Väitöskirja. Royal Holloway College, University of London.